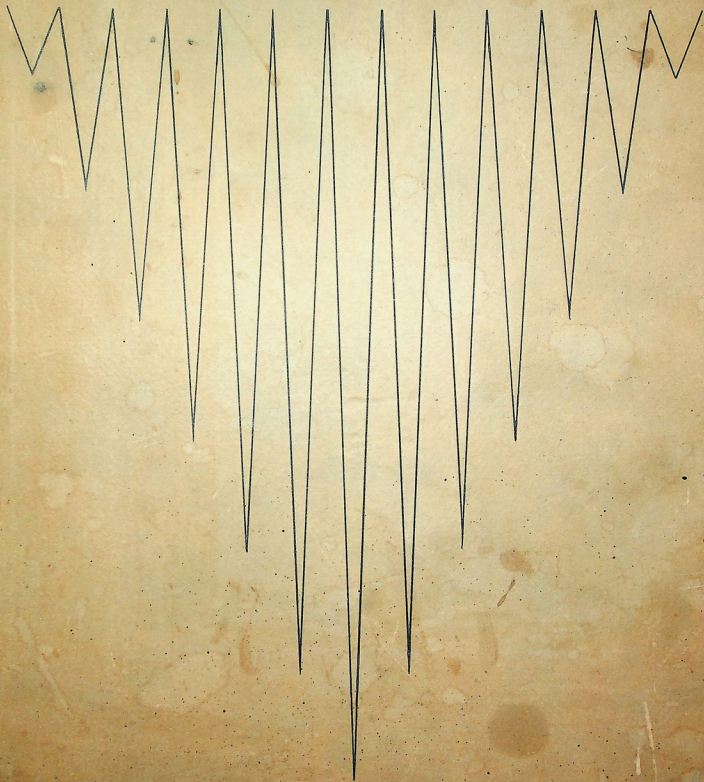
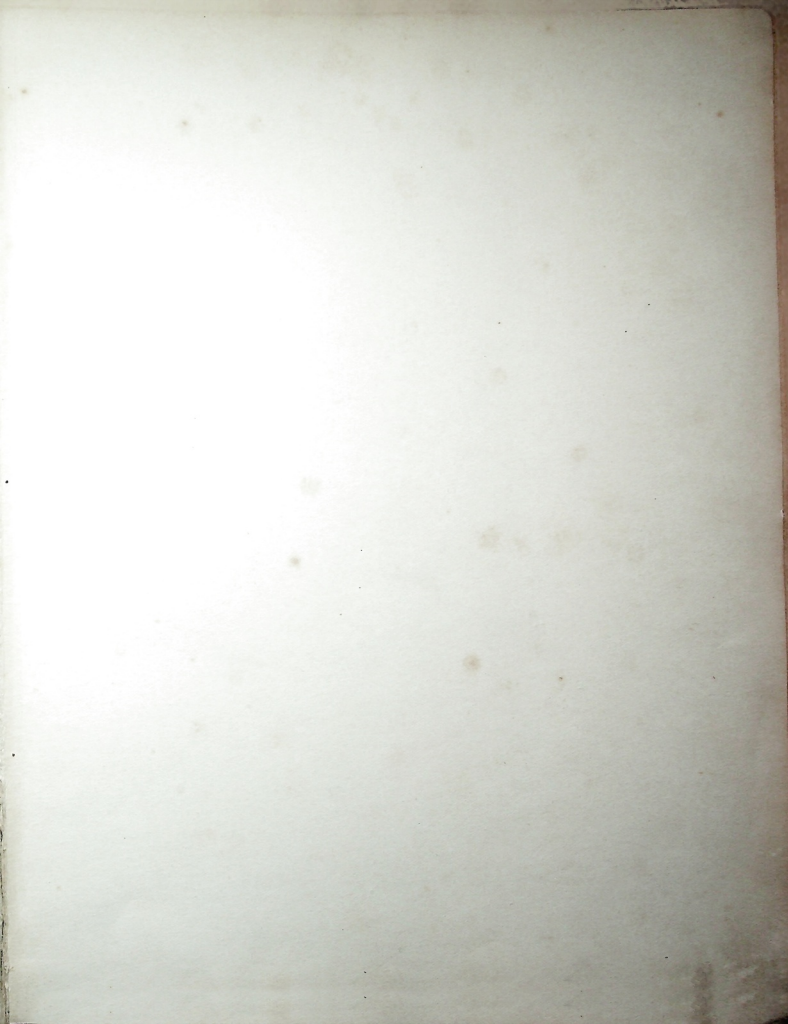


MICHELANGELO



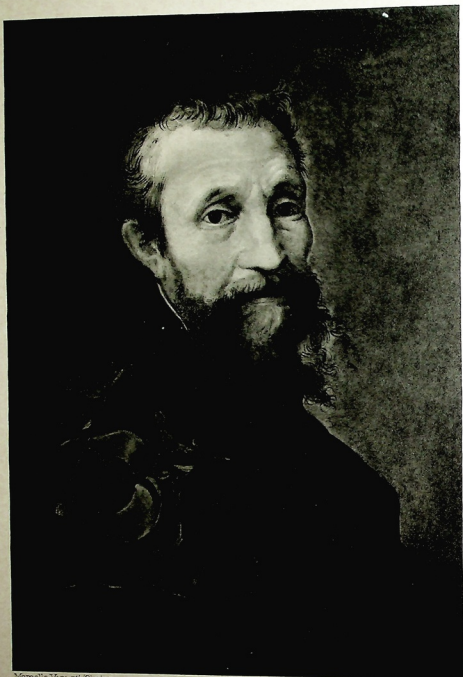






MICHELANGELO





Marcello Venusti 17. plux.

Rom, Capitolisches Museum

MICHELANGELO

MICHELANGELO

VON

FRITZ KNAPP

MIT 102 TAFELN IN FARBENDRUCK,
KUPFERDRUCK UND MATTAUTOTYP
UND 44 ABBILDUNGEN IM TEXT



VERLEGT BEI F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

Copyright by F. Bruckmann A.-G., München 1923

Inhalt

	Seite
Titelbild: Michelangelo von Marcello Venusti (?). Rom, Kapitol	
Künstlerisches Heldentum	7
Der werdende Genius. Die Jahre des Sturmes und Dranges (1488—1505)	12
Die großen malerischen Werke. Die Badenden und die Sixtinische Decke (1505—1512)	25
Die Tragödie der Grabdenkmäler (1513—34)	41
Der greise Meister. Die letzte römische Zeit (1534—64)	53
Textabbildungen 1—43	
Tafeln 1—101	
Verzeichnis der Tafeln und Abbildungen, zugleich eine Übersicht der Werke Michel-	
angelos in historischer Folge	65
Plastik und Malerei	65
Architektur	66
Zeichnungen	66
Die abgebildeten Werke anderer Meister	68





ABB. 1. BRONZEBOSTE MICHELANGELOS. PARIS, LOUVRE

KÜNSTLERISCHES HELDENTUM

Heldentum! Warum verlangt die Menschheit immer wieder nach dem Heldentum, d. h. nach dem erhabenen Erfülltsein mit Begeisterung für ein Ideal, nach der selbstlosen Hingabe des eigenen Ichs an ein höheres Wesen! Wer wird diesen dämonischen Trieb aus der Menschheit herausreißen können, ohne alles Geistige zu vernichten! Wird doch in diesem Heldentum das Göttliche im Menschen offenbar und werden ja gerade in Anbetung dieses Heldentums die edelsten, innersten Triebe unseres Ichs lebendig. Erhebt es doch den Menschen zu einem höheren Sein, reißt ihn heraus aus dem niedrigen Materialismus, reicht ihm unendliche, innere Seligkeiten, bereitet in ihm Stimmungen herrlichster Art, hilft ihm hinweg über Leid und Not, ist Offenbarung dafür, daß alles innere Leben ein Bewußtwerden eigener Gefühle ist.

Künstlerisches Heldentum! Wenn wir den Gang der Menschheitsgeschichte überschauen, erscheint es fast als das idealste Heldentum. Aus dem Nichts zaubert der Künstler Idealreiche hervor, fesselt er Schönheiten zur Wirklichkeit und reicht sie

den anderen dar, damit sie alle, auch die, denen die schöpferische Gestaltungskraft fehlt, ihrer teilhaftig werden. Diese Welten der Kunst sind ideale Reiche, nicht irdischer, zerbrechlicher Art. Sie zerstört nicht, sondern richtet nur auf, und ihre Taten gleichen unendlichen Bereicherungen der Menschheit mit unermesslichen Schätzen. Aber es sind innere Bereicherungen der Seele und des Geistes. Und noch mehr. Jenes erhabene Erfüllte, was uns bei jedem Heldentum so hinreißt, bekundet sich nicht mit Taten fremder Art, sondern wird uns selbst gerecht; aus dem Becher der Kunst dürfen wir es aufsaugen, daß es selbst in uns aufsteige und zu einem Rausch der Begeisterung werde. Die Aufgabe des Künstlers ist es, all sein heldenhaftes Wesen, sein Innerstes in das Kunstwerk hineinzulegen, daß seine Leidenschaft aus ihm hervorstrahle, daß das Werk nicht nur Symbol, sondern auch Versinnlichung seiner schöpferischen Gewalt werde, daß das Temperament und die Seelenstimmung seiner Persönlichkeit wie unmittelbar in die Herantretenden überquellen und sich ihnen voll und ganz mitteilen mögen. So werden auch die anderen Menschenkinder, die schwächeren und kleineren, die faszinierende Gewalt ihres schöpferischen Gestaltens und die Begeisterung, aus der heraus die Kraft zur schöpferischen Tat kommt, in sich aufnehmen und im Nacherleben die befreiende Macht geistigen Heldentums erfassen.

Es gibt in diesem Heldentum verschiedenfache Größen, den Idealen entsprechend, die sie in sich tragen. Die aber, welche ihr Ideal am weitesten über alles Beschränkte spannen und das große Allgemeinmenschliche in reichster Fülle erfassen, sind gewiß die Gewaltigsten. Nun begegnen uns auf der weiten Bahn der Weltgeschichte unter diesen vollkommensten Vollendern Gestalten, die nicht nur den Inhalt zu höchster Wesenseinheit und Höhe erheben, sondern die auch die Form, in der sie uns ihren Lebensinhalt reichen, zu einziger Größe und Schönheit erhöhen. Ja es kommt so, daß jeder der ganz Großen auch eine Kunstgattung zu höchster Vollkommenheit zwingt. Aber es muß ein ursächlicher Zusammenhang zwischen Inhalt und Form vorhanden sein, wenn Michelangelo wie Rembrandt oder Beethoven, um nur die drei Gewaltigsten zu nennen, wenn jeder der drei nicht nur machtvollsten Gehalt und monumentalste Innerlichkeit brachte, sondern auch eine bestimmte Kunstgattung in vollkommenster Form gegossen hat. Was Rembrandt der Malerei, Beethoven der Musik bedeutete, das war Michelangelo der Plastik. Über sie hinaus ist weder ein erhabenerer Inhalt noch eine vollkommenere, künstlerische Form gefunden. Diese drei haben auch eines miteinander gemein: sie stehen wie Fremdlinge auf der Welt; herbe Bitterkeit, männliche Gewaltsamkeit, Unwilligkeit trennen sie von der Umgebung, von der kleinen Mitwelt. Ihr inneres Erfüllte ist so ungeheuer und außerordentlich, daß ihr Tun und Denken, Schaffen und Gestalten, kurz, all ihr Empfinden und Sein nur ihm dienen. So sehen wir ihre Werke wie unmittelbare Versinnlichungen, wie Kristallisationen ihres inneren Wesens, und aus ihnen flutet mit übermächtiger Gewalt ihr Individuelles, ihr Eigenes in uns hinüber, so unmittelbar, daß wir, wenn wir einmal ihre Formensprache, in der eben jeder Laut einem Empfinden entspringt, kennen, ihrer Seele und ihres Heldentums ganz teilhaftig werden. Der Vollkommenheit ihres inneren Wesens, ihres höheren Menschentums entspricht die vollendete, klassische Höhe der von ihnen geschaffenen künstlerischen Form. Erst wenn wir mit solchen Geistern in die herrlichen Gefilde der Kunst wandern und uns in sie vertiefen, begreifen wir auch die Macht der Form

und ihre tiefinnerliche Bedeutung im Geistesleben der Menschheit. Mit dämonischer Wucht, mit der ganzen Urgewalt elementarer Kräfte strömt die Macht der Persönlichkeit aus diesen Formen hervor. Wer auch an das Werk dieses einen Großen, dieses Michelangelo, herantreten mag, wandle für sich zwischen diesen Gestalten und lasse, allein mit ihnen, den Stein von dem reden, was er von des Künstlers Heldentum, von Schmerz und Leid, Ringen und Streiten, Kämpfen und Ertragen zu künden hat.

Michelangelo Buonarroti ist am 6. März 1475 zu Caprese im Casentino als Sohn des Lodovico di Leonardo Buonarroti, der dort Podestà war, in eine Zeit voll politischer Unruhe und Leidenschaft hinein geboren. Es war die Zeit der Sforza und Visconti, Cesare Borgia und Alexander VI. Auch die Künstler hielten sich nicht ferne, sondern wurden in diesen Strudel hineingerissen. In seiner Jugend wurde in Florenz der erbitterte Kampf zwischen Tyrannis und Republik ausgefochten, und religiöser Fanatismus peitschte die leidenschaftlichen Gemüter auf. Der Kampf ging hin und her. Als der stolze Lorenzo il Magnifico am 8. April 1492 dahingegangen war, brauste der republikanische Geist gewaltsam auf. Sein Nachfolger, der unbedeutende Piero de' Medici, mußte dem Ansturm, der von dem Ketzerprediger Savonarola weiter angefaßt war und durch Karl VIII. von Frankreich unterstützt wurde, weichen. Aber auch Savonarola, der einen theokratisch-demokratischen Staat gründen wollte, sank dahin und wurde am 23. Mai 1498 als Ketzer verbrannt. Pier Francesco Soderini, der führende Condottiere, strebte darnach, die Republik auch künstlerisch und kulturell zu einer führenden Macht zu erheben. Aber schon 1512 kehrten die Medici mit Lorenzo II. zurück. Ein Mitglied der Familie wurde als Leo X. 1513 Papst. Der politische Kampf entbrannte aber von neuem. 1527 mußten die Medici wieder fliehen. Aber schon 1530 wurde Alessandro von Kaiser Karl V. zum erblichen Herrscher erhoben und erhielt 1531 den Herzogstitel. Er war jedoch eine grausame, rohe Natur, so recht der Inbegriff rücksichtsloser Tyrannenart. Am 9. Januar 1537 fiel er durch die Mörderhand des Lorenzino de' Medici. Auch dieser war ein Feigling. Erst unter Cosimo I., der 1569 Großherzog von Toskana wurde, beruhigten sich die politischen Kämpfe. Der Absolutismus kam zum Siege. Inzwischen hatte sich das Papsttum in einer Reihe künstlerisch begabter Päpste wie Sixtus IV., Julius II. (1503—13) und den beiden Medici, Leo X. (1513—21) wie Clemens VII. (1523—27) zur Macht erhoben, und zwar nicht ohne dem grausamen Geist der Zeit nachgegeben zu haben. Die Reinigung kam aber in Paul III. und Paul IV. und führte zu einer fanatisch düstern Hierarchie. Michelangelo hat mitten in diesen Kämpfen gestanden. Wir werden heute das politische Wirrsal nicht ohne weiteres begreifen, müssen aber annehmen, daß sich ein gut Teil ähnlicher Selbstherrlichkeit in jedem Menschen und jedem Künstler aufbäumte.

Das politische Gewissen war damals eher noch geringer als heute. Man ging seinen Leidenschaften nach und fühlte sich ganz gewiß nicht an ein Programm gebunden. So hat es Michelangelo bald mit den Medici gehalten, bald ist er ihnen aus dem Wege gegangen. Er verkehrte als junger Künstler im Hause des Lorenzo und arbeitete in dessen Gärten von S. Marco nach antiken Statuen. 1494, als der politische Boden in Florenz zu heiß wurde, entfloh er nach Venedig und Bologna, im Frühjahr 1495 kehrte er mit dem Sieg der Republik und als Anhänger Savonarolas heim. Während der Zeit der Republik übernahm er für Pier Francesco Soderini Aufträge, ging nach



ABB. 2. NACH MASACCIO'S ZINSGROSCHEN. FEDER UND
RÖTEL. MONCHEN, GRAPH. SAMMLUNG

Rom, kam aber 1515 mit dem Einzug Leos X. in Florenz nach dort zurück. Er übernahm 1516 Aufträge der Medici, so den zur Fassade von St. Lorenzo, machte 1520 den Entwurf zur Capella Medici und baute die Laurenziana aus, 1534 verließ er Florenz für immer. In Rom soll er zur Verherrlichung des Meuchelmordes an Alessandro de' Medici die Brutusbüste gearbeitet haben. Bis zum Ende seines Lebens hat er, wie der einst für Julius II. und Leo X., für die verschiedenen Päpste Aufträge ausgeführt.

Die Gesinnung Michelangelos betreffend, wird aus seinen Briefen an Vittoria Colonna, aus den Gesprächen mit Francesco de Hollanda und aus der dem Condivi diktierten Autobiographie ein eigentümliches, aber charakteristisches Gemisch von Stolz — auch gegenüber Fürsten und Päpsten —, künstlerischer Selbstbewußtheit, innerster Hingabe an sein Werk sowohl wie an die Religion, offenbar. So sagt er einmal: „Die Kunst soll von adeligen Personen wie im Altertum, nicht von plebejischen betrieben werden.“ Weiterhin läßt er sich vom Grafen von Canossa 1520 seine Abstammung aus der Familie

der Canossa bestätigen. Er wehrt sich 1543 dagegen, daß man ihn in der Adresse als Bildhauer bezeichnet und schreibt 1548: „Sage dem Priester, daß er nicht mehr an den Bildhauer Michelangiolo schreibe, sondern ich bin hier nur als Michelangiolo Buonarroti bekannt. Und wenn ein Florentiner Bürger eine Altartafel gemalt haben will, so soll er sich einen Maler suchen. Denn ich bin niemals in dem Sinne Maler oder Bildhauer gewesen, daß ich es als Geschäft betrieben hätte; davor habe ich mich stets zu Ehren meines Vaters und meiner Brüder bewahrt, wenn ich auch dem Papst gedient habe; aber das geschah aus Zwang.“ Als er 1506 im Vorzimmer des Papstes Julius II. zurückgewiesen wird, flieht er aus Rom, folgenden Brief hinterlassend: „Heiliger Vater, ich bin heute morgen im Auftrag Eurer Heiligkeit aus dem Palast gejagt worden. Infolgedessen lasse ich Euch wissen, daß Ihr mich von jetzt an, falls Ihr mich wollt, anderswo als in Rom suchen könnt.“ Wir wissen, daß 1507 in Bologna



ABB. 3. STEHENDER KÖNIG. FEDER UND KREIDE
LONDON, BRITISH MUSEUM

treffend, schreibt er 1542 in Sachen des Juliusdenkmals: „Alle zwischen Julius II. und mir entstandenen Zwistigkeiten danke ich dem Neide Bramantes und Raffaels da Urbino, und dieser Neid war die Ursache, weswegen der Papst sein Grabmal nicht mehr zu Lebzeiten aufführen ließ. Alles taten sie, um mich zu verderben; und wahrlich hatte Raffael alle Veranlassung dazu, denn was er an Kunst besaß, hatte er von mir.“ Es spricht auch von einem guten Teil Selbstbewußtheit, wenn er als Erwiderung darauf, daß Vasari in seinem „Vite dei più eccellenti architetti, scultori e pittori“ Ghirlandajo und Bertoldo seine Lehrer nennt, seinem Freund Condivi seine Autobiographie diktiert, in der er sagt, er wäre Autodidakt gewesen und hätte nur von den Antiken in den Gärten von St. Marco gelernt. Für das Verhältnis Michelangelos zu anderen Künstlern sei auch des Vorfalles gedacht, der sich ereignete, als einmal Florentiner auf der Piazza St. Trinità sich über den Sinn einer Dantestelle stritten und er von Leonardo da Vinci angerufen wird, die Stelle zu deuten. Er antwortet, scharf abweisend dem älteren

die beiden leidenschaftlichen Heißsporne wieder versöhnt wurden. Weiterhin sagt er ein andermal: „Diejenigen, welche frühzeitig beginnen, sich zu Packeseln der Fürsten zu machen, für die ist bis über den Tod hinaus der Sack bereitgehalten.“ Die Einladungen des Fürsten von Ferrara und des Dogen von Venedig weist er stolz zurück und wohnt ganz einfach. Auf Vorwürfe hin, die man ihm wegen seiner unfreundlichen Art macht, antwortet er: „Ist nun einmal jemand von Natur so veranlagt und durch Erziehung so geworden, daß er Formelwesen haßt und Heuchelei verachtet, wäre es nicht ein Widersinn, ihn nicht so leben zu lassen, wie es ihm gefällt? Und ist er noch dazu so anspruchslos, daß er Euren Umgang nicht sucht, wozu sucht Ihr den seinen? Weshalb wollt Ihr ihn denn zu jenen Nichtigkeiten herabziehen, die zu seiner Weltabkehr nicht passen?“ Von dieser Weltabkehr spricht auch seine Weltabgeschiedenheit. Er lebte ganz für sich, und das sehr mangelhafte Verhältnis, wenn nicht die mißgünstige Gesinnung gegenüber anderen Künstlern be-



ABB. 4. BERTOLDO, REITERSCHLACHT. FLORENZ, BARGELLO

Meister: „Erkläre du sie doch, du Pferdemodelleur, der du eine Statue aus Erz gießen wolltest und es schmäählich aufgeben mußtest. Und diese Toren, die Mailänder, hatten auf dich Vertrauen.“ Ist es Künstlereifersucht oder Verächtlichkeit und Hochmut, die aus diesen Worten sprechen?

Es wirft auch ein Streiflicht auf das Verhältnis Michelangelos zu seinem Vater, wenn er 1512, also in den Wochen, als er die Sixtinische Decke vollendete, auf bittere Vorwürfe seines Vaters antwortet: „Wenn Ihr nicht wie die anderen Bürger Ehren dieser Welt haben könnt, so sei es Euch genug, Euer Brot zu haben und lebt mit Christus gut und arm, wie ich es tue. Denn ich lebe einfach und kümmere mich nicht um Leben oder Ehre oder um die Welt, sondern lebe unter größter Arbeit und bei vielfältigem Argwohn.“ Seinen Künstlerberuf betreffend, schreibt er einmal im Anschluß an jenen Vorwurf der Weltabkehr: „Wisset Ihr nicht, daß es geistige Tätigkeiten gibt, die einen Mann ganz in Anspruch nehmen? Jene scheuen Sonderlinge werdet Ihr nicht in ihrem Werte erkennen. . . . Ich aber möchte behaupten, daß der kein hervorragender Mensch ist, der eher Dummköpfen als seinem Berufe Genüge leistet; auch der nicht, an dem nichts Absonderliches oder Eigenartiges ist, wie Ihr es auch nennen möget. Die nichtssagenden Menschen findet man ohne Laterne allüberall auf der Welt.“

DER WERDENDE GENIUS

DIE JAHRE DES STURMES UND DRANGES (BIS 1505)

Fassen wir erst die Werke der ersten florentinischen Zeit (1488—1505) kurz zusammen. Es ist eine Anzahl Einzelwerke, die uns die Entfaltung seines künstlerischen Eigenwillens und das harte Ringen nach individueller, künstlerischer Form deutlich vorführen. Auch verschiedene Handzeichnungen, die seine Fertigkeit in Ghirlandajos Werkstatt bezeugen, müssen herangezogen werden. Es sind Federzeichnungen in München (Abb. 2),



ABB. 5. KENTAURENKAMPF. FLORENZ, CASA BUONARROTI

in der Albertina zu Wien und in London, British Museum (Abb. 3). Als erstes plastisches Werk gilt der Kentaurenkampf in der Casa Buonarroti zu Florenz (Abb. 5), in welchem sein Schulverhältnis zu Bertoldo klar wird. Die ebendort befindliche Madonna an der Treppe (Taf. 1) entstand wohl auch in dieser Frühzeit, wenn sie auch durch die kraftvolle Formbildung des Kindes überrascht. Die Marmorstatuette eines Apollo in Berlin (Abb. 6) gehört hierher. Der vier Ellen hohe Herkules, der 1494 ausgeführt im Hof des Pal. Strozzi stand, wurde 1529 an Franz I. von Frankreich verkauft und soll sich bis 1642 in Fontainebleau befunden haben. Die Flucht aus Florenz im Oktober 1494 brachte ihm in Bologna einen großen Auftrag von Giovanni Francesco Aldovrandi auf drei Figuren für die Arca des hl. Domenikus in S. Domenico. Es sind die stehenden Heiligen Petronius, Prokulus und ein kniender Engel (Taf. 2). Im Frühjahr 1495 zurückgekehrt, arbeitete er für Lorenzo di Pier Francesco de' Medici einen Giovannino, den man in dem jugendlichen Johannes des Kaiser-Friedrich-Museums zu Berlin vermutet. Ebenso glaubt man einen von dem Meister als Antike ausgegebenen, schlafenden Amor

in Turin wiedergefunden zu haben. Diese Antikenfälschung machte auf Kardinal Raffaele Riario so großen Eindruck, daß er den jungen Künstler nach Rom kommen ließ; am 24. Juni 1496 ging Michelangelo für ein Jahr dorthin. Der für Jacopo Galli gearbeitete Trunkene Bacchus (Taf. 3) im Bargello zu Florenz ist das sprechendste Zeugnis seines römischen Aufenthaltes und des eifrigen Antikenstudiums. Der kniende Cupido in London, Kensington Museum, soll eine für Jacopo Galli gearbeitete Statue, die 1562 in der Statue die Roma beschrieben wird, sein; nur stimmt die Beschreibung nicht mit der Statue überein. Im Herbst 1497 erhielt Michelangelo von Kardinal Jean de Villiers de la Grolaye den Auftrag für die Pietà in St. Peter zu Rom (Taf. 4). Er ging nach Carrara, sich den Marmorblock auszusuchen, und kehrte nach Rom zurück, wo er wohl bis 1500 die Pietà vollendete. Vielleicht auf der Heimkehr nach Florenz erhielt er 1501 von Kardinal Franc. Piccolomini den Auftrag auf 15 Statuen für einen Altar im Dom zu Siena. Nur vier Figuren sind von ihm in Angriff genommen; aber auch diese sind von anderer Hand vollendet. In Florenz wurde ihm am 16. August 1501 ein mächtiger, von Bartolommeo di Pietro verhauener Marmorblock für eine Davidfigur überlassen; am 25. Januar 1504 war der „Gigante“ (Taf. 6 u. 7) fertig. Die ganze Künstlerschaft von Florenz wurde zur Beratung herangezogen, wo er aufgestellt werden sollte. Er fand vor der Signoria seinen Platz; heute steht er in der Akademie zu Florenz. Angeregt durch dies Meisterwerk, bestellte Kardinal Pierre de Rohan am 12. August 1505 einen Bronzedavid, der 1508 von Benedetto da Rovezzano vollendet und verschickt wurde, aber verloren ist. Am 24. April 1503 erhielt Michelangelo von den Konsuln der Arte della Lana und der Domopera den Auftrag auf 12 Apostelstatuen für den Dom. Nur die Statue des Matthäus (Taf. 8) wurde in Angriff genommen; und auch sie ist unvollendet geblieben. Das Tondo der hl. Familie in den Uffizien von Florenz (Taf. 9), 1503—04 für Angelo Doni gemalt, ist seine erste malerische Leistung. Von dem ihm 1504 in Auftrag gegebenen Fresko für den Rathaussaal werden wir im nächsten Abschnitt reden. Nur der Karton der Badenden Soldaten ist fertig geworden. Auch andere Arbeiten blieben unvollendet. Die Brügger Madonna (Taf. 5), wohl 1501 begonnen, wurde am 31. Januar 1506 von einem Schüler vollendet und nach Brügge geschickt. Zwei Tondi, eines für Taddeo Taddei in London, British Museum (Taf. 11), und eines für Bartolommeo Pitti in Florenz, Bargello (Taf. 12), gehören hierher. Dann aber traten andere größere Aufgaben an den Künstler heran. Im März 1505 wurde er zu Papst Julius II. nach Rom berufen. Damit endete seine erste florentinische Epoche.

Treten wir nun an das Werk des Meisters heran, so müssen wir uns von Anfang an darüber klar sein, daß all sein Streben und Drängen auf die große Lösung des Problems der Form gerichtet war, daß ihn geradezu dämonische, innere Mächte auf eine Monumentalisierung der Plastik hindrängten. Daß er damit auch einem gewaltigen Zeitverlangen, dem besonderen, künstlerischen Instinkte eines Volkes endlich Genüge leistete, daß er die vollendete, typische Form nicht nur für sein inneres Wesen, sondern auch für das seiner Rasse und seiner Zeit gefunden hat, stempelt ihn in der Weltgeschichte der Kunst zu einem der genialen Vollender und Gestalter eines großen Zeitwillens und Volkswillens zugleich. Von Anbeginn an tritt die ganze Eigenwilligkeit des Genius Michelangelos in voller Wucht und Größe hervor. Schon die ersten

Zeichen seiner Kunst, die frühen Handzeichnungen, die er noch in Ghirlandajos Werkstatt ausführte, künden ein charaktervolles, energisches Sichabwenden von dem kleinen Geist der Frührenaissance. Denn verworren und kleinlich war auch der künstlerische Geist der Zeit. Drei Strömungen standen gegeneinander: erstens ein verwegener, kühner, aber leicht äußerlicher Naturalismus der Form, der in Pollajuolo, Verrocchio und Bertoldo mit größter Intensität auf eine physische Belebung hinarbeitete; zweitens die in Ghirlandajo vertretene, nüchterne Kompositionskunst, die in bewußter Verrechnung von Linie und Form auf einen klaren, aber leblosen Gruppenaufbau hinarbeitete. Diesen objektivistisch-rationalistisch gerichteten Strömungen war die dritte in Botticelli, Filippino und Signorelli vertretene, expressionistische Richtung entgegengerichtet. Man verlangte wieder nach Verinnerlichung und suchte sie durch nervöse Durchdringung und ekstatische, seelische Belebung zu erreichen, eine Strömung, die auf religiösem Gebiete in Savonarola und seinen Bußpredigten ihr Gegenspiel fand. Inzwischen aber hatte die Zeit in Leonardo da Vinci schon den Meister und Führer zu einer gewaltigen Vereinigung all dieser Sonderbestrebungen in einem temperamentvoll monumentalen Subjektivismus gefunden, der die verstandesmäßige Erkenntnis der Natur einerseits und der Schönheitsgesetze wie Kompositionsregeln andererseits mit der leidenschaftlichen Glut seines schöpferischen Geistes belebte und zusammenschweißte.

Eigentümlich spröde und ablehnend gegenüber seinen Zeitgenossen verhält sich Michelangelo. Ihnen und ihren kleinen Sonderbestrebungen abgeneigt, wendet er sich den großen Meistern der Vergangenheit zu. So kopiert er auf einer Federzeichnung des Louvre zwei Gestalten von Giotto's Auferstehung des Johannes in Florenz, S. Croce. Masaccio's Petrus vom Zinsgroschen in der Brancaccikapelle in Florenz, Carmine ist das Vorbild zu einer Zeichnung in München (Abb. 2). Auch wenn er, scheint es in Ghirlandajos Werkstatt, Gestalten zu einer Anbetung der Könige entwirft, wie in dem Knienden Mann in Wien, Albertina, oder in der herrlichen Figur eines Stehenden Königs mit wundervollem, weitfallendem Mantel in London, British Museum (Abb. 3), hat er nichts von der Kleinlichkeit und Nüchternheit seines Meisters, sondern überrascht durch die Wucht des Faltenwurfes, die Größe der Haltung und das breite, beinahe malerische Zusammenhalten der Licht- und Schattenmassen.



ABB. 6. APOLLO. BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

Greift hier Michelangelo über die kleinen Geister des späteren Quattrocento hinweg, so tut er das auch in seiner Madonna an der Treppe in Casa Buonarroti (Taf. 1). Wir werden bei dem versonnenen Profil der Madonna, der Bildung der Hände, den schweren, weichen Formen der Kinder an Donatellos Marmormadonnen in Berlin, Boston (Quincy A. Shaw) u. a. gemahnt. Selbst das Treppenmotiv weist auf ein Relief Donatellos in Lille.

Auch gegenüber seinem zweiten Lehrer Bertoldo verhält er sich ablehnend. Seine Kentaurenschlacht in Casa Buonarroti (Abb. 5) erscheint wie eine Korrektur der Reiterschlacht Bertoldos im Bargello (Abb. 4). Das Bedeutsamste ist dabei das künstlerische Bekenntnis des Meisters zum Marmor. Der klardenkenden, scharfsinnig objektivistischen Anschauungsweise des Quattrocento hat die Bronzetechnik eher entsprochen. Wir sehen Donatello sich in der zweiten Hälfte seines Schaffens ihr ganz zuwenden, und in seiner Gefolgschaft haben die bedeutendsten Bildhauer der zweiten Hälfte, Verrocchio, Pollajuolo und Bertoldo als Bronzeplastiker gearbeitet. Nun aber setzt Michelangelo der hartgeschnittenen und mit scharfen Reflexlichtern arbeitenden, quattrocentischen Art in Bertoldos Bronzerelief (Abb. 4) ein weich in weißem Marmor modelliertes Kampfesgewoge entgegen (Abb. 5). Es erscheint als ein wichtiges Moment in der Behandlung und Verrechnung der sinnlichen Wirkung, daß Michelangelo hier schon, wie so oft, ein halbfertiges Arbeiten, ein Stehenlassen stumpfer Grundtöne bringt, und es vermeidet, die Formen scharf zeichnerisch vom Grunde zu lösen. Er verarbeitet den Marmor in der besonderen, dem Material entsprechenden Art und entwickelt eine weiche Tonigkeit der Oberfläche. In dieser beinahe malerischen Behandlung entfernt sich der Meister sowohl vom Quattrocento wie von der Antike. Gewiß ist die Antike seine große Lehrmeisterin gerade für die Marmortechnik gewesen. In den Gärten der Medici bei S. Marco hatte er schon jung als Schüler Bertoldos antike Statuen studieren dürfen. Aber letzten Endes ist ja auch die Antike auf der Bronzeplastik fundamentiert. Die berühmtesten Statuen der klassischen Kunst waren Bronzeoriginale, und daher bewahrt sich gewiß die Vorliebe und Empfindsamkeit für die scharfgeschnittene Silhouette. Michelangelo hat aber dann bei seinem Aufenthalt in Bologna 1494 in einem der großen Meister aus dem Heroengeschlecht am Anbeginn der Renaissance, in dem weichen Sienesen Jacopo della Quercia, der ausgesprochener Marmorbildhauer war, seinen Lehrmeister gefunden. Besonders der hl. Petronius an der Arca des hl. Dominikus dort ist der gleichen Heiligengestalt Quercias am Portal von S. Petronio nachgebildet. Auch der Leuchter haltende Engel (Taf. 2) hat gewiß nichts mit der Antike gemein. Stammt auch das Motiv sicherlich von einem antiken Sarkophagerelief, so war es im Quattrocento schon von Robbia, Rossellino, Desiderio, Benedetto da Majano u. a. so häufig verarbeitet, daß ein erneutes Zurückgreifen auf antike Vorbilder unwahrscheinlich ist. Nicht nur von der Antike, sondern auch selbst von der Behandlung seiner florentinischen Landsleute entfernen sich die plumpen, schwerfälligen Formen dieses halbwüchsigen Knaben. Er nähert sich in der weichen Marmorbehandlung und der stofflichen Bildung des Gewandes der geschmeidig vollen Art Quercias und des ihn nachahmenden Niccolo dell'Arca.

Zu einer bewußten Auseinandersetzung mit der Antike ist der Künstler jedoch erst in Rom gekommen. Schon eine hierhergehörende Zeichnung in Chantilly zeigt



ABB. 7. HEEMSKERCK, MICHELANGELOS BACCHUS IM GARTEN DES J. GALLI. STICH

Studien nach einer Venusstatue. Besonders interessant ist die Rückenansicht, weil in der bewegten Körperlinie deutlich das Motiv des Vorwärtsschreitens herausgearbeitet ist. Es führt kein weiter Weg von diesem Rückenakt zu der in schwankender Haltung vorwärtstaumelnden Gestalt des Trunkenen Bacchus im Bargello zu Florenz (Taf. 3, Abb. 7). Das Bestreben, der Antike möglichst nahezukommen, ist sowohl in den Körpermaßen wie in der Marmorbehandlung, besonders am Motiv ohne weiteres ersichtlich. Aber wie weit entfernt sich dieser sinnlich geformte Leib mit dem fetten Fleisch und dem stark naturalistischen Motiv von allem dem, was wir klassische Antike heißen! Wir spüren, daß die späte Antike und der römische Naturalismus das Vorbild gaben. Eines aber rückt die Auffassung weit von der Antike ab. Auch hier zeigt sich das gleiche Fehlen einer beherrschenden und zusammenhaltenden Silhouette und eines einheitlichen Augenpunktes. Die Gestalt ist nichts weniger denn reliefmäßig gesehen und läßt in ihrer plumpen, schweren Sinnlichkeit immer die kubische Grundform des Blockes als den Ausgangspunkt seiner Formgebung erkennen. Das Materielle des Fleisches ist mit besonderer Sorgsamkeit auf derbe, sinnliche Wirkung der körperlichen Masse herausgearbeitet.

Wenn nun der Meister hier einer vielleicht rohen Sinnlichkeit nachstrebt, so sind wir überrascht, in dem nächstfolgenden Werke die höchste Veredlung der Form, fern von jedem groben Realismus, die vornehmste Zurückhaltung, den zartesten Ausgleich und Zusammenklang von Linie und Form, Figur und Hintergrund zu finden. Seine Pietà in St. Peter zu Rom (Taf. 4) gehört zu den vollkommensten Schöpfungen der Renaissanceplastik, ja der bildnerischen Kunst überhaupt. Zunächst das Motiv betreffend, muß betont werden, daß dieses der italienischen Renaissance durchaus fremd



ABB. 8. DEUTSCHER MEISTER UM 1420, PIETÀ. ERFURT

Augen, der feinen, entsagungsvollen Geste der linken Hand der klagenden Maria ist zu dem nicht wie dem Tode verfallenen, sondern wie im Schlaf ruhenden, schönen Leib des Christus wunderbar harmonisch abgestimmt. So trägt dies Werk den Stempel klassischer Vollkommenheit, weil beides, Form sowohl wie geistiger Gehalt, Körper wie Seele unendlich veredelt und erhöht gegeben und bei allem Reichtum doch in sich zu künstlerischer Einheit verarbeitet sind.

Gewiß ist hier die Brügger Madonna (Taf. 5) einzureihen, deren Beginn, schon nach dem Gesichtsschnitt der Maria und dem sorgfältig verarbeiteten, etwas kleinlichen Faltenwurf zu urteilen, kurz nach der Pietà anzusetzen ist. Das Motiv knüpft in der großen, künstlerischen Kontrastierung des weichen, rundgebildeten Kinderaktes zu dem vielfältigen, reichen Faltenspiel im Gewand der Maria an die Pietà an. Nur ist dort das zartfühlige, sich rhythmisch zusammenschließende Linienspiel der fein-

war. Es muß nordischen Ursprungs sein, und wir kommen zur Vermutung, daß der Auftraggeber, Kardinal Rohan, der ein Franzose war und als Nordländer das Motiv gewiß kannte, die Angaben gemacht hat. Vielleicht hat Michelangelo bei ihm eine nordische, holzgeschnittzte Pietà gesehen. Aber halten wir einmal eine solche gotische, expressionistisch primitive Gestaltung nordischer Hand (Abb. 8) dagegen, so erkennen wir, zu welcher Veredlung und Vervollkommenung der Darstellung die formalistische Schulung des Italiensers zu führen vermochte. Das Bewegungsspiel der Form im Akt und der Linienfluß in der Gewandung Marias, die sorgsame, vollendete Körperbildung und das herrlich reiche Faltenwerk sind zu einem wundervollen Zusammenklang gebracht. Das ist klassische Körperlichkeit, edelste Formenschönheit, es ist aber auch im kompositionellen Zusammenschluß der Teile zu einem Ganzen eine außerordentliche Leistung. Dazu aber kommt eine geradezu ideale Vergeistigung, eine herrliche Beseelung der Gruppe. Die stumme Sprache des geschlossenen Mundes, der niedergeschlagenen

gegliederten Körperformen, hier aber die weiche, runde, festgeformte Körperlichkeit des Kinderaktes zu dem unruhigen Liniengekräusel im Gewand der Maria in Gegensatz gebracht. Man beobachte dazu hier wie dort, wie der Künstler mit klarer Absichtlichkeit gerne irgendeine parallel laufende Falte zu den Körperformen bringt. Die Wirkung ist eine doppelte. Nicht nur kommt gegenüber dem geraden, einfachen Zug der Falte der feine Fluß der bewegten Körpersilhouette heraus, sondern es wird auch durch den entstehenden Schattenschlag die modellierende Kraft des Lichtes bedeutend erhöht. Die Wirkung dieses Kinderkörpers wird dadurch stark in die plastische Rundform getrieben, und die Gestalt schwillt in das Herkulische an. Durch Übergreifen des rechten Armes kommt in den Kinderkörper eine feine, kontrapostliche Bewegung. Das gedankenvolle, nachdenkliche Sinnen, das nicht nur auf der Mutter, sondern auch über dem Kinde liegt, gibt der Gruppe etwas von herbem Heroismus. Die Vollendung des Werkes fällt in die Jahre 1505 bis 1506, also in eine Zeit, in der der Meister seine eigene, große Form gefunden hat. Wir werden gerade bei dem Kind an das Bargello-Tondo (s. u.) erinnert.

Eine wesentlich andere Note, wiederum die der naturalistischen Belebung der plastischen Körperlichkeit, schlägt der Marmordavid (Taf. 6, 7, Abb. 11) an. Die ins Riesenhafte vergrößerte Gestalt eines halbwüchsigen Burschen von plumpen Proportionen, mit ungelenten Gliedern, übergroßen Händen und herkulischer Muskulatur steht vor uns. Jugendllichkeit, Noch-nicht-ganz-Ausgewachsensein spricht zu uns. Aber auch der unausgeglichene Sturm und Drang tritt in den scharfausschauenden Augen hervor. Das Motiv ist verschiedenfach gedeutet, und der Künstler scheint selbst etwas unschlüssig gewesen zu sein. Eine Zeichnung im Louvre (Abb. 14) bringt die Gestalt nach der Tat mit dem auf das Haupt Goliaths gestellten Fuß. Ein Tonmodell in Casa Buonarroti, Florenz (Abb. 12), zeigt ebenfalls den entspannten Körper. Alles strafft sich in dieser gigantischen Figur zusammen. Sie scheint erfüllt von aktivistischer Erregung und intensivster Anspannung. Schon diese Steigerung der Energien bis zur Wildheit, zum äußersten Kräfteausbruch, diese rücksichtslos realistische Aktivität, trennt die Statue wiederum von der Antike. Die Spannung der Muskulatur geht zusammen mit einer äußersten Konzentration der Willenskraft, der in Haltung und Blick lebendigster Ausdruck gegeben ist. Man spürt



ABB. 9. DONATELLO, HL. GEORG
FLORENZ, OR SAN MICHELE



ABB. 10. DONATELLO, DAVID
FLORENZ, BARGELLO

es an der leichten Federung der Füße, an der gekrümmten Haltung der Finger der Rechten, daß etwas vorgeht, etwas zu explodieren droht. Im nächsten Augenblick wird die Tat vollbracht. Der Fuß wird vorspringen; im Anziehen und Schwingen der Schleuder mit der zur Anspannung bereiten Rechten wird der Stein auf sein Ziel losschießen. Sollte alles das nichts als Pose, als theatralische Aufmachung des jugendlichen Helden nach der Tat gedacht sein? Diese Unsicherheit in der Präzisierung des Motives charakterisiert den jugendlichen Künstler, der hier noch mit der Formgebung und plastischen Verarbeitung der Physis ringt. Die vollkommene Bezwungung auch des psychischen Momentes, von der zunächst in der Charakteristik des Gesichtes ausgebildeten Belebung bis zur vollständigen Durchdringung der Formenerscheinung in ganzer Beherrschung der Körperdynamik, ist dem Künstler noch nicht gelungen. Es entspricht aber dem Entwicklungsgang der Renaissance, die vom Mittelalter das Streben nach Beseelung der Materie übernahm, daß sie zunächst mit der Ausbildung des Gesichtsausdruckes begann.

Es verlohnt sich, einmal den David mit Donatello Ritter Georg an Or San Michele (Abb. 9), bei dem das belebende Moment auch zuerst im Gesicht hervorbricht und der auch von einem jugendlichen Meister geschaffen wurde, zu vergleichen, um tiefer auch in das Innere des werdenden Künstlergenius und

seiner Seele hineinzuschauen. Geradezu überraschend ist die geistige Übereinstimmung, das Gleiche des psychischen Momentes. Beide Meister sind erfüllt von leidenschaftlichem Sturm und Drang; sie bringen bei der jugendlichen Gestalt in sichtlicher Übertreibung des Gesichtsausdruckes das Intensive, Gesuchte des Blickes, der hell und scharf ausblickenden Augen. Was sie trennt, ist entwicklungsgeschichtlich ein Doppeltes: erstens der gewaltige Fortschritt bei Michelangelo an naturalistischer Durchbildung des Aktes und der Muskulatur; zweitens aber die Loslösung aus der noch gotischen Gebundenheit an den architektonischen Rahmen bei Donatello und die absolute Befreiung der plastischen Form zur Freigur. Die Statue hatte, als der Künstler sie übernahm, keinerlei Bestimmung. Erst als sie fertig war, beriet man, wo sie aufgestellt werden sollte. So haben wir hier eine der ersten freiplastischen Gestaltungen vor uns, die das Problem der Form ohne jeden Zwang als rein formbildnerische Leistung zu lösen sucht. Als drittes kommt natürlich der Unterschied der Persönlichkeiten und Temperamente hinzu. Jugendfrische, heitere Kühnheit leuchtet aus Donatello's Gestalt; rau abstoßende, hart auffordernde Kampfbereitschaft spricht

aus Michelangelos Giganten. Dazu müssen wir gerade an Donatellos Bronzedavid (Abb. 10) denken, der der Antike um vieles näher steht und in bewußtem Verzicht auf psychische Übertreibung — der Helm wirft einen deckenden Schatten auf das Gesicht — offenbar nach Bewegung und Ausgleich strebt. Aber auch da müssen wir die Altersunterschiede bedenken. Der Bronzedavid ist ein Spätwerk Donatellos (etwa 1440), in einem Alter geschaffen, in dem auch Michelangelo Verzicht auf Ekstase leistet. Aber auch der andere Geist der neuen Zeit spricht aus den Gegensätzen. Dort haben wir noch die halbe Verträumtheit des Mittelalters, das vor dem gewaltsamen Eingriff in die sinnliche Wirklichkeit zurückschreckt, hier aber flammt die selbstherrliche, eigenwillige Bewußtheit der hohen Renaissance. Auch ein weiterer Vergleich mit Donatellos Bronzedavid ist belehrend, er betrifft das andere Material. Bei Donatello ist es Bronze, und dementsprechend tritt die scharf geschnittene Silhouette mit der schillernden, im Grunde dunklen Masse des Körpers in ein feines Zusammenspiel. Wir wissen, daß auch die klassische Antike ihre Urformen in Bronze erfand, woraus sich die Bedeutung der Silhouette und eine mehr allgemeine Behandlung des Körpers ergaben. Bei Michelangelo ist das Material Marmor, und darum geht er zu weicher Modellierung, feiner Individualisierung der Oberfläche und des Stofflichen über. Die Sorgfalt der Durchbildung und das Stoffliche der Oberflächenbehandlung sind fast zu weit getrieben. Eine weitere Folge ist das Nebensächliche der Silhouette, während die Materie des Fleisches als Masse mit erstaunlicher Sinnlichkeit herausgearbeitet ist.

Wesentlich fortgeschrittener, auch in der Belebung der Körperformen, der Steigerung der dynamischen Funktionen ist das Wachsmmodell in Casa Buonarroti (Abb. 13), das vielleicht ein Entwurf zu dem verlorengegangenen, von Kardinal Rohan bestellten Bronzedavid ist. Man wird, das Motiv betreffend, diesem lebendigen, in reichem Bewegungsspiel erregten, in dem Gegeneinander der Glieder, in der Achsendrehung des Rumpfes belebten Modell sicherlich den Vorzug geben.

Was Bewegungsspiel ist, wie weit durch Betätigung der Gelenke in innerer Aktion und Gegenaktion Leben in einen, an sich ruhigen, und man möchte beinahe sagen, noch ungeborenen Körper gebracht werden kann, zeigt der Matthäus in der Akademie zu Florenz (Taf. 8). Auch diese einzige in Angriff genommene Statue aus der Reihe der zwölf für den Dom bestellten Apostel ist unvollendet geblieben. Sie will sich, wie im Erwachen langsam anhebend, aus dem Block herauswinden. Das



ABB. 11. MARMORDAVID (ALTE AUFNAHME). FLORENZ, AKADEMIE



ABB. 12 UND 13. DAVIDMODELLE. FLORENZ, CASA BUONARROTI

ist das erste Werk Michelangelos, das uns die geistige und seelische Kraft des Meisters im ganzen Umfang und in aller Eigenart vorführt. Hier werden die Formen, wird der sinnliche Körper zum sprechenden Spiele dämonischer Gewalten aus dem Inneren der Seele in den steinernen Block hinein. Wie wirkungsvoll ersteht vor uns das Gefesseltsein an den Steinblock, an die Erdschwere. Es zeigt sich ein langsames Sichbeleben dieser Erdenform in dem Sichaufrichten und dem Aufstellen des linken Fußes und dem mühseligen Ansatz zu einer schwerfälligen Achsendrehung, die durch das Vordrängen der rechten Schulter in den Körper kommt und bis zur kontrapostlichen Profilbewegung des Kopfes führt. All das charakterisiert den fertigen Michelangelo und zugleich die dumpfe Schwere seiner Seelenstimmung, die Melancholie und das Herbe, Rauhe seines Wesens. Gegenüber dem naturalistischen, bis ins einzelne individualisierten David ist das nicht mehr die individuelle, sondern die typische Form. Das ist zugleich die Monumentalisierung der Form in der beherrschenden Entfaltung der dynamischen Kräfte. Hier sind die beiden großen Ausdruckswerte der Plastik, Masse und Bewegung, in das Allgewaltige, in ein kraftvolles Ringen gegeneinander umge-

setzt. Damit hat der große Meister über die Antike hinaus für die Ver sinnlichung der Seele in plastischer Form das gewonnen, was der Menschheit im Mittelalter und im Christentum über die Alte Welt hinaus er rungen war. Es ist die letzte Be lebung und Durchdringung der Ma terie mit innerstem Wesen. Es sind dumpfe, dämonische Mächte lebendig; es kommen übersinnliche Urgewalten in leicht gewaltsamer Weise zu über zeugender, wuchtiger Aussprache. Die Typisierung des Motives, die Monumentalisierung der Form und Heroisierung des Wesens sind Michel angelos gewaltigste Schöpferleistun gen gewesen. Typisch plastische Wesensformen werden zu monumen talster Ausdrucksstärke entwickelt. Masse und Bewegung, Materie und Geist, Stoff und Kraft werden in ihrem Zusammenspiel das sprechende Widerspiel des Lebens. In ihnen wird das Kämpfen und Entsagen, Streiten und Ringen des nachdenk lichen Geistes, des höheren, gei stigen Menschen offenbar. Das An stürmen der seelischen Kräfte gegen die Widerstände der Welt, das zu



ABB. 14. STUDIE ZUM DAVID. FEDER. PARIS, LOUVRE

schildern ist das Ziel seiner Plastik als einer Kunst, die das Leben, und zwar nicht nur das physische Leben wie in der Antike, sondern die innerlich bewegte Psyche, das ganze Erfülltsein mit Daseinsgefühl und Lebensverlangen geben will.

Drei Madonnen-Rundbilder charakterisieren denselben Werdegang. Die gemalte Heilige Familie für Agnolo Doni (Taf. 9, 10, Abb. 15), ähnlich wie der David noch ein naturalistisch-individualisiertes Gebilde, erfüllt von hoher Lebensintensität, muß vorangestellt werden. In der Kraft der Formensprache, die sowohl in der wuchtigen Gestalt des Joseph als auch in der herben Schönheit der Maria, die eine wahre Heldennutter ist, und dem herkulischen Kind hervorbricht, ist es ein monumentales Werk. Aber in den sehr gesuchten Verkürzungskünsten liegt noch etwas von der Gelehrten kunst des Quattrocento. Immerhin ist die Art, wie die angestrengt mühselige Drehung des Körpers in seiner Rückwärtsbewegung die im Blick des Auges lebendig werdende, sehnsuchtsvolle, gewiß alles Leiden ahnende Mutterliebe zum Ausdruck bringen hilft, schon die neue Hoheit des Cinquecento. Das reich bewegte Marmortondo für



ABB. 15. KOPFSTUDIE ZUR MARIA DER DONIMADONNA
ROTEL. FLORENZ, CASA BUONARROTI

Taddeo Taddei in London (Taf. 11) mutet in den lebenswürdigen Motiven mit den spielenden Kindern beinahe unmichelangelesk an. Es ist in der sorgsamsten Herausarbeitung des Kinderaktes und in der wirkungsvollen Kontrastierung des weichen, bewegten Kinderleibes zu den scharf gezogenen Gewandfalten von außerordentlicher Feinheit. Maria sitzt, ähnlich wie auf der Madonna an der Treppe, noch in scharfem Profil da. Zeichnungen der Sammlung Bonnat u. a. im Louvre lassen den Einfluß von Leonardos Anna Selbdrift erkennen. Endlich jedoch bringt das Bargello-Tondo (Taf. 12) auch die Typisierung des Madonnenreliefs und die plastische Monumentalisierung der Gestalten. Es ist jedenfalls auf die Verkürzungskünste und realistischen Kleinlichkeiten Verzicht geleistet. Es ist, kurz gesagt, die sitzende Madonna mit dem stehenden Kind. Das Motiv erscheint zum äußersten vereinfacht und macht keine Ansprüche auf irgendwelche Individualisierung, sucht keinerlei Effekte, die außerhalb der rein plastischen Gesamtwirkung liegen. Das tiefe Sitzen der Maria hat durch das starke Knicken der Gelenke eine Bereicherung der Figur an inneren Bewegungen zur Folge, die noch dadurch erhöht wird, daß der Unterkörper und der Arm ins Profil gerückt sind, während der Oberkörper und das Gesicht sich nach vorne drehen. Durch das Hineingesunkensein der Erscheinung innerhalb des zu engen Rahmens kommt bei einer breiten, groß-

zügigen Behandlung der Formen und der Oberfläche der beherrschende Eindruck von der Massigkeit der Erscheinung heraus. Man denke gegenüber der vollen Frontfigur an die frühere Madonna an der Treppe mit der zarten Profilgestalt der Maria zurück. Das Rundformat paßt vorzüglich dazu. Die Wirkung wird noch durch die Schlichtheit der Einzelmotive erhöht. Neben dieser in die Weite herausblickenden Maria, die uns die Sibyllen der Decke vorausahnen läßt, steht, in nachdenkliches Sinnen versunken und das schwere Haupt stützend, das wiederum im Motiv einfach und groß behandelte Christuskind. Das Relief ist, wie die meisten seiner Werke, unvollendet, aber alles Bedeutsame ist ausgeführt. Durch verschiedenartige Behandlung der Oberfläche, die stumpf im Gewand, poliert im Fleisch gehalten ist, kommen große Wirkungsgegensätze heraus. Alles Nebensächliche ist ausgelassen. Es genügt dem Meister, die Formenerscheinung als monumentales Ganze gepackt zu haben. Das ist der große Formgestalter Michelangelo, der Steine mit starkem Gefühl belebt, der die Form zum sprechenden Ausdruck tiefer Grundstimmungen und Lebenskräfte macht. Das Geniale ist die Unmittelbarkeit, mit der die künstlerischen Formwerte zu Ausdruckswerten der Seele gemacht werden.

DIE GROSSEN MALERISCHEN WERKE DIE BADENDEN UND DIE SIXTINISCHE DECKE (1505—12)

Dann aber haben eigenartige und, wir können wohl sagen, gnädige Umstände den Künstler zum Maler gemacht und ihm Pinsel wie Palette in die Hand gezwungen. Schon 1504 war ein großer, malerischer Auftrag an ihn herangekommen. P. Fr. Soderini hatte ihm den gewiß sehr ehrenvollen Auftrag gegeben, neben dem großen Leonardo im großen Rathaussaal zu Florenz eine Schlachtenszene zu malen. Die Arbeit wurde nicht vollendet. Nur der Karton zu den Soldaten, die in den Cascinen beim Baden über- rascht werden, ist fertig geworden; er wurde 1511 bei der Rückkehr der Medici zerstört (Taf. 13—17, Abb. 16—19). Ein anderer Auftrag trat dazwischen. Auf Empfehlung des Giuliano da San Gallo läßt Papst Julius den Künstler im März 1505 nach Rom kommen, die Tragödie des Juliusgrabes, von der wir später berichten, beginnt. Im Frühjahr 1508 erhält er jedoch den Auftrag zu seinem monumentalsten Werk. Der Papst über- trägt ihm die Ausmalung der Decke in der päpstlichen Kapelle: das ist die sogenannte „Sixtinische Decke“ (Taf. 18—66, Abb. 20—27). Das Riesenhafte der Arbeitsleistung läßt geradezu ungeheuerliche Begriffe von übermenschlicher Arbeitskraft wach werden. Die Weltgeschichte der Kunst kennt kein Gleiches an Gestaltungsergießigkeit physischer wie geistiger Art. Ins Gigantische wächst dies vielfache Heldentum des Meisters, der als geborener Plastiker und von diesem Berufe erfüllt, gewiß die Aufgabe zunächst als Strafe ansieht und unwillig an die Arbeit gegangen ist. Zuerst sind nur zwölf Apostel geplant. Skizzen in London, British Museum (Abb. 20) und in Paris, Privat (Abb. 21), zeigen den ersten Entwurf mit strenger, kleinlicher Felderteilung. Am 10. Mai wird von Bramante das Gerüst aufgestellt; wie Michelangelo sagt, genügte es nicht; er läßt es von neuem aufbauen. Jacopo Rosselli richtet die Decke zu. Schon ist der Plan erweitert. Zu den Einzelfiguren sind erzählende Darstellungen gekommen

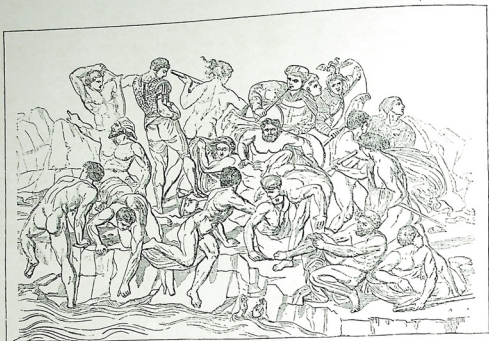


ABB. 16. GRISAILLE IN HOLKHAM: DIE BADENDEN

und schließlich werden zu der Wölbung auch die Wände bis zu den Heiligengestalten des Botticelli mit hineinbezogen. Francesco Granacci, den Michelangelo gleich von Florenz mitgebracht hatte, muß weitere Gehilfen werben. Es sind Giuliano Bugiardini, Jacopo Indaco, Agnolo Donnino, Bastiano da San Gallo und Jacopo di Sandro. Viel geholfen haben sie scheinbar nicht, da Michelangelo andauernd klagt. Anfang September 1510 ist die Wölbung fertig. Der Künstler ist im Oktober in Florenz und besucht im Dezember den Papst in Bologna. Nach seiner Rückkehr nach Rom am 7. Januar 1511 geht er wieder an die Arbeit. Anfang Oktober 1512 ist auch dieser Teil, d. h. die Lünetten und Zwickel, vollendet. Am 31. Oktober wird die Kapelle wieder dem Besuch geöffnet. Das Werk ist vollbracht und enthüllt.

Wir müssen, bevor wir an diese gewaltigste seiner Schöpfungen herangehen, auf die Schlacht in den Cascinen zurückgreifen, da die Arbeit am Karton ihm die technischen Fertigkeiten im Zeichnen des lebendig bewegten Aktes und so die Befreiung der Phantasie von jeder Gebundenheit gebracht hat. Dargestellt ist die Szene, wie die in den Cascinen badenden Soldaten auf ein Warnzeichen hin, daß die Pisaner sich nahen, zu den Kleidern und Waffen stürzen. Ein Grisaille in Holkham Hall (Abb. 16), Stiche Marcantons (Abb. 17) und Agostino Venezianos, Zeichnungen zum Ganzen in der Albertina und zu Einzelfiguren (Taf. 13—17, Abb. 18, 19) sind die einzigen Reste, die uns die Höhe der künstlerischen Leistung ahnen lassen. Das Thema war ja nicht für allzugroße Vertiefung geeignet; so wurde es denn eine Art Schulleistung zur Verbesserung seiner zeichnerischen Technik. Vielfach bewegte Akte, stehende, kniende, sitzende, laufende Figuren von vorn, von hinten, von der Seite sind in reichster Va-

riation der Motive gegeben. Vorzügliche Zeichnungen, sei es in Feder (Taf. 13, 14, Abb. 19), sei es in Kreide (Taf. 15, 16), lassen die ganze Sorgsamkeit, mit der der Meister ans Werk ging, erkennen. Wir begreifen, daß es eine ausgezeichnete Schulung zur Erkenntnis des Nackten war und der Künstler hier die Muskulatur des lebendigen, menschlichen Körpers in allen ihren Spannungen und Dehnungen gründlich studieren konnte. Man vergleiche auch einmal, wie er die eine nach rechts gewendete Gestalt einmal in Feder (Taf. 13), ein andermal in Kreide (Taf. 15) gibt. Ein Vergleich der Stücke erweist, daß es dem Künstler auch um die Wiedergabe des weichen Fleisches und der stofflichen Oberfläche, nicht etwa nur um das scharfe Herausholen der feinen Silhouette und der hartgeschnittenen Form zu tun war. Die Feder benutzt er zunächst für das anatomische Studium der Körperstruktur. Aber damit ist seinem Streben nicht genügt; er geht auch weiterhin auf die Stofflichkeit des Fleisches und die geschmeidige Fülle der Formen ein, die er dann in weicher Kreide oder in Rötel besser herausbringt.

Ist dieser Karton also in der Erkenntnis der Anatomie und der Körperformen mehr ein technisches Meisterstück, so erhebt sich die Sixtinische Decke, die gewiß, wenn irgendein Werk der Welt, als die höchste künstlerische Leistung aller Zeiten bezeichnet zu werden verdient, zu einer ganz außerordentlichen, geistigen Höhe. Schon allein die physische Leistung, auf dem Rücken liegend solche Fülle von Gestalten — es sollen $7 \times 7 \times 7 = 343$ sein — zu malen, war übermenschlich. Aber der Übermensch, der gigantische Genius, tritt noch mehr in der wundervollen, sich immer mehr steigernden Belebung und geistigen Erhöhung der Darstellungen hervor.

Das ganze Figurenwerk erscheint wie eine andauernd verstärkte Konzentration aller Energien im plastischen Formprinzip. Sie charakterisiert sich zunächst einmal auf den Mittelfeldern in der fortschreitenden Vereinfachung der Darstellungen. Da die Entstehung in umgekehrter Folge als die Erzählung geht und mit dem ersten Schöpfungstage endet, müssen wir, um den Werdegang des Meisters zu erkennen, mit Noahs Opfer (Taf. 18), der Sintflut (Taf. 19—21) und Noahs Schande (Taf. 22) beginnen.



ABB. 17. DIE BADENDEN (AUSSCHNITT). STICH VON MARC-ANTON



ABB. 18. ZWEI BADENDE. KOPIE. VENEDIG, AKADEMIE

Diese Darstellungen tragen noch streng reliefmäßigen, fein zeichnerischen Charakter. Das Hauptinteresse des Künstlers ist auf das Bewegungsmotiv gerichtet. Besonders die Sintflut bringt eine überraschende Fülle wundervoller Aktfiguren, denen dank des tragischen Motives eine herbe Ausdruckskraft innewohnt. Gegenüber dem Karton mit seinen dramatischen, wild aufgeregten Figuren und den reichen Variationen der körperlichen Motive in ungezügelter Bewegung bringt die Sintflut stark verinnerlichte Figuren, bei denen nicht die freie, sondern die gehemmte Bewegung, das mühselige Tragen von übergroßen Körperlasten, das matte Zusammengesunkensein, das Erschrecken

und Verzweifeln in reichem Wechsel gegeben sind. Das bedeutet eine Verinnerlichung der Körperbewegung, und gerade dieses Fresko kann gewissermaßen, entsprechend der Vorschule der rein körperlichen Aktivität auf dem Karton, die Vorschule der seelischen Aktivität genannt werden. Damit ist die vollkommene, zu jener absoluten Darstellungssicherheit wie Ausdrucksmöglichkeit notwendige, seelische Durchdringung des Körpers gewonnen, und hat sich der Formenschatz um all jene vielfältigen Motive bereichert, die in der Verinnerlichung begründet sind. Zu den aktiven Bewegungsmotiven sind die passiven Motive der psychischen Hemmungen, die Stimmungen, gekommen.

Nach der Schande Noahs folgt ein Abschnitt, es macht sich ein Wandel des Themas bemerkbar. Vielleicht aus eigenwilligem Entschluß geht der Künstler schnell zu den Genesistagen über, nach denen gewiß die Schöpferleidenschaft des Meisters am meisten verlangte. Denn sie sollten die wahren Sinnbilder seines künstlerischen Wesens werden. Das nächste Fresko mit dem Sündenfall und der Vertreibung (Taf. 23, 24) läßt die Körperformen ins Übergewaltige anschwellen. Die Wucht der Form als körperliche Masse ist besonders auf dem Sündenfall außerordentlich. Charakteristisch ist,

daß zwar die Bewegung von sprechender Kraft ist, daß dabei aber die Linie, die Silhouette, nicht mehr die Bedeutung wie in Antike oder Frührenaissance hat. Das, was



ABB. 19. AKTSTUDIE. FEDER. FLORENZ, CASA BUONARROTI

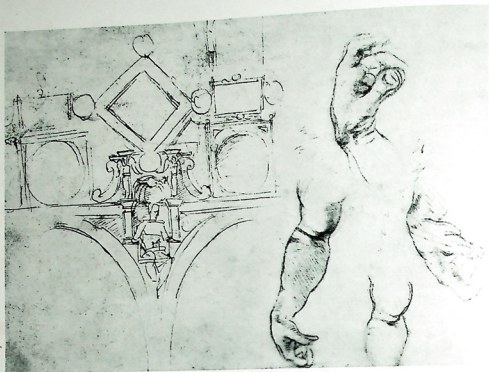


ABB 20. ERSTER ENTWURF ZUR SIXTINISCHEN DECKE. FEDER UND KREIDE
LONDON, BRITISH MUSEUM

hier in der Gestaltungskraft des Bildhauers über die Vergangenheit hinaus gewonnen wird, ist das Anwachsen der Vorstellungskraft aus der Reliefmäßigkeit zu der kubischen Massigkeit, was in dem beherrschenden, instinktiven Gefühl für die volle Freigiglichkeit wurzelt.

Dann folgen die beiden Schöpfungstage mit der Schöpfung Evas und der Adams. Es sind Meisterleistungen monumentalen, formplastischen Gestaltens und als solche sicher unübertroffen. Auf jener (Taf. 25) ist die Vorstellungskraft von der Wucht der Masse zu dämonischer Größe angewachsen. Gottvater steht wie ein kaum bewegter, gewaltiger Block da, aus dem sich allein die schöpferische Hand als Symbol der schöpferischen, lebenspendenden Kraft herauslöst. Die Attraktion der Massen, eines der ersten Grundgesetze der Natur, hat ihre monumentale Versinnlichung gefunden in der Art, wie diese Hand im langsamen, aber, wie wir spüren, angestrengtem Sichaufwärtsbewegen, besser gesagt, im Aufheben ohne anzufassen, die schwere, sich aber noch ohne eigene Kraft und mit sehnsuchtsvollem Blick aufrichtende Gestalt der Eva emporzieht. So sehen wir aus der in sich zusammengesunkenen Materie des Adam warmes neues Leben emporwachsen.

Ein anderes, noch gewaltigeres Naturgesetz, daß Leben Bewegung ist, verkörpert sich in der Schöpfung Adams (Taf. 26–28) zu monumentaler Form. Das schöpferische Leben kommt als brausende Bewegung gleich einer Sturmgewitterwolke aus dem All herangerast. Diese wildschäumende, kraftsprühende Bewegung strömt in der vor-

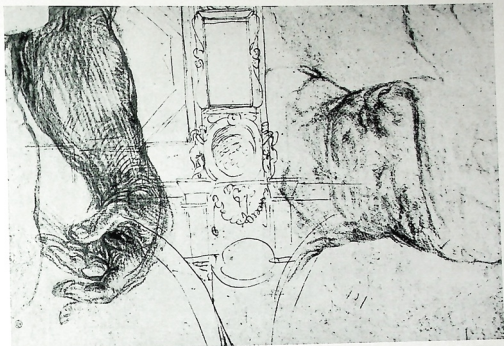


ABB. 21. ERSTER ENTWURF ZUR SIXTINISCHEN DECKE. FEDER UND KREIDE. PARIS, PRIVATBESITZ

gestreckten Rechten zusammen. Die Lebensschwingung geht den Arm herab zur Hand (Abb. 21) und gleitet den Finger hinüber in den sich aufrichtenden Körper Adams, dessen Hand den Lebensfunken aufnimmt, dessen Blick die Lebenssehnsucht so wundervoll herb und groß, wie nie sonst in der Kunst, zum Ausdruck bringt. Ein geistvoller Scherz des Künstlers: unter dem linken Arm Gottvaters schaut ein Frauenkopf neugierig zum Adam. Es soll Eva sein. Der sehnsuchtsvollen Melancholie des Mannes stellt er die Neugier der Frau gegenüber. Wie ein leiser Spott gegen das andere Geschlecht spricht es zu uns. Gerade diese beiden Darstellungen offenbaren es uns im besonderen Maße, daß die künstlerische Gestaltungskraft an die Kunstform gebunden ist. Gewiß wäre es die Aufgabe des Malers gewesen, in reicher Vielzahl zu erzählen. Aber für den Plastiker wächst die Wucht der Wirkung mit der Vereinfachung. Die Kristallisation der Kraft wird immer intensiver und allgewaltiger. Dämon Kraft wird in der Furie Leidenschaft schöpferisch. Es ist nicht mehr die erdenlastende Masse und das Naturgesetz, das auch in der toten Materie wirksam ist, es ist der Sieg des Geistes über die Materie, das wunderbare Schwingen der Kraft, das Wogen der Wellen des Lebens. Tätig ist der allgewaltige Schöpfergeist, der bewußte Wille zum Leben. Auch das ist ein Naturgesetz, aber es lebt nur im organischen Wesen, im Zeugen und Gebären, im Legen des Lebenskeimes in die Materie hinein.

Die ersten Schöpfungstage bringen Steigerungen ins Allgewaltige bis zum Formlosen. Mächtig lebenspendend sind die Hände Gottvaters auf der Schöpfung der Tiere.

Die akkordierenden Sklavenfiguren sind voll wilder Erregtheit und lebhaften Kontrapostes; die Persica ist monumental düster, Daniel übergewaltig in sich erregt. Auf der Erschaffung von Sonne und Mond leidenschaftliche Beweglichkeit des wild durch das All rasenden Gottvaters. Endlich auf der Trennung des Lichtes von der Finsternis will er sich selbst aus dem wilden, chaotischen Gewirr lösen. Ins Ungeheure schwellen die Formen an, kaum eine Gestalt hat Platz auf der großen Fläche. In den späten Sklavengestalten, in dem Sackträger und seinem Pendant, dem tiefsinnigen Jeremias, wo der Künstler selbst über seinem Werk grübelnd dazusitzen scheint, der Libica und endlich dem dämonisch erregten Jonas will Michelangelo schon die Grenzen der Plastik sprengen. Breiter ergießt sich das flutende Licht über die Gestalten, während es bis dahin nur passiv in gleichmäßiger Herausmodellierung der Formen tätig war. Die Linie verliert ihre scharf scheidende Kraft, und es ist, als ob sich die Räume nach oben in das Unendliche dehnen wollten, als ob der seherische Blick doch die Schranken durchbrochen und noch in das weite, malerische All geschaut hätte.

Der Künstler beschränkt sich auf den vier ersten Schöpfertagen, die er in drei Feldern gibt, immer auf je eine Figur. Aber nun tritt ein Eigentümliches ein. Dieses Statuarische wächst ins Riesenhafte, und wir möchten fast meinen, ins urgewaltig Malerische hinein. Die wuchtige Gestalt Gottvaters auf der Schöpfung Evas ist eine streng plastisch gedachte Profilfigur, und die schöpferische Hand steht reliefmäßig im reinen Profil vor dem Himmel. Auch auf Adams Schöpfung könnte man den Gottvater, wie er sich von dem dunklen Mantel abhebt, als Relieffigur bezeichnen und in ihm spielen die in einer Ebene gehenden Bewegungslinien eine große Rolle. Was aber wird aus dieser gleichen Gestalt auf der Schöpfung des Lebens im Wasser und auf der Erde! (Taf. 29). Gleich einer dumpfen, schweren Gewitterwolke hängt in die Tiefe hinein, ungeformt und schwer — denn von einem schwingenden Schweben über den Wassern kann man kaum reden — die überwuchtige Gestalt des Weltenschöpfers. Nicht in aufgeregtem Liniengewirr wie auf Adams Schöpfung, sondern in weichem Sichformen der Materie, in breitem Licht- und Schattenspiel wird aus dem düsteren Gewölk Leben und, aus den Tiefen der Unendlichkeit hervordrängend, greifen zwei mächtige Hände hervor. Nicht nur Profil und Silhouette, Relief und das scharf Scheidende der Linie sind überwunden, die plastische Form ist auch ins Allgewaltige angewachsen, daß sie sich mit Unendlichkeiten in den Welträumen zur fast malerischen Monumentalität ausweite. Man ist erstaunt und sieht sich mit aller Theorie von Michelangelo, dem Meister der plastischen Form, irregeleitet. Nicht aus Linie und plastischer Modellierung wird, wie es nach den Gesetzen der Plastik sein soll, die Form, sondern sie wächst aus Licht und Schatten, aus einer übermächtigen, weiträumigen Massigkeit mächtig anschwellend heraus. Ein weichwogendes Meer von Tönen wühlt sich zur göttlichen Machtgestalt. Es ist fast die gewaltigste Schöpfung des Meisters. Schon das nächste Stück mit dem zweimal im All herumrasenden Gottvater, der Sonne und Mond, ferner die Erde schafft (Taf. 30), fällt ab. Der Kopf Gottvaters (Taf. 31) ist auf ersterem Stück von außerordentlicher Leidenschaftlichkeit erregt. Ganz eigenartig ist dann die letzte Darstellung des Chaos (Taf. 32). Das Chaos erscheint wie eine mächtig gärende Materie. Es ist, als ob die göttliche Allmacht sich selbst aus ihm herauswinden wolle, als ob sie aus dem Universellen zum Individuellen erwache und sich



ABB. 22. STUDIEN ZUR DECKE. FEDER UND KREIDE. OXFORD

selbst vom All scheidend, Geist von Materie, Licht von Finsternis trennen wolle. Es ist das werdende Ich, die wachsende Schöpferkraft, die Personifizierung Gottes aus einer bisher unpersönlichen Weltsubstanz.

So hat der göttliche Meister gerade in den Schöpfer Tagen mehr denn je monumentale Typen gefunden, hat er dämonische Urgewalten, unfassbare, ewige Mächte in Form gegossen, Weltbegriffe, Allempfindungen zur Erscheinung gebracht. Das ist titanisch überirdische Schöpferkraft. Welch alles übertreffende, geistige Tat er für die Menschheit geleistet hat, vermögen wir gar nicht zu ermessen. Er hat für die ganze Kultur des Abendlandes in diesen Schöpfer Tagen nicht nur künstlerische Vorstellungen, sondern auch, was noch viel mehr sagen will, eine Reihe neuer Weltbegriffe von den werdenden Wesen aus dem Nichts, vom All und von der Unendlichkeit, von schöpfe-

rischen wie dämonischen Urgewalten, von großen Gesetzen in der Natur geschaffen oder, besser gesagt, sie zur klaren, sichtbaren Vorstellung gebracht. Das ist der große Philosoph Michelangelo. Er hat auch weiterhin in der Menschheit einer unendlichen Fülle von Empfindungen und Stimmungen zu Recht verholten. Das ist der Prophet Michelangelo. Noch eine künstlerische Erwägung möge berührt sein. Wie weit nähert sich Michelangelo malerischen Gestaltungsprinzipien? Das Werk, anfänglich nur auf 12 Apostel angelegt (Abb. 20, 21), war sicher fern von jeder illusionistischen Absicht konzipiert. Das Ganze ist letzten Endes nur eine in ein Gerüste zusammengefügte Vereinigung von Reliefs und Statuen. Jedes Stück ist für sich gesehen. {Trotzdem wächst der malerische Gedanke allmählich heraus, und schließlich sehen wir am ersten Schöpferstag in der Gestalt des im Chaos wühlenden Gottvaters (Taf. 32) den Versuch der Untersicht, ebenso in der letzten Prophetenfigur Jonas, die wie ein mächtiger Schlußstein wirkt. Das gewaltige Anwachsen der Proportionen, das Zerbrechen des engen Rahmenwerkes läßt besonders die Einzelgestalten mehr und mehr über die Begrenztheit statuarischer Enge hinausstreben und sich ausweiten.

Damit kommen wir zu den Einzelgestalten, die wir in außerordentlicher Zahl auf der großen Fläche vereint finden. Hier kann man an dem immer gleichen Motiv besser als an den untereinander verschiedenartigen Themen die künstlerische Eigenart des Meisters und das Wachsen seiner Größe erkennen. Als sein Eigenstes erscheint auch das folgendes, das, in drei Einzelbegriffe zerlegt, die gigantische Monumentalität des Meisters bedeutet: die Typisierung des Motives, die Monumentalisierung der Form und die Heroisierung des Geistes. Die Typisierung des Motives war uns schon auf den Mittelfeldern erkennbar geworden. Den Schöpferthaten hat er ewig gültige, typische Form gegeben. Hier nun werden Propheten und Sibyllen zu Gattungsbegriffen erhoben. Wir finden in der Delphica (Taf. 44, 45) die jugendliche, ideal begeisterte Sibylle, in Jesaias (Taf. 35, 36) den jungen Prophetenheros, in der Cumaee (Taf. 48) die alte, griesgrämige Sibylle und im Jeremias (Taf. 41) den nachdenklich sinnenden, greisen Propheten. In der Libica (Taf. 50, 51, Abb. 25) und im Jonas (Taf. 43) erfolgt eine Revolutionierung im Sinne einer erneuten Materialisierung durch das wieder allzustarke Vordrängen des Körperlichen in Sehnenanspannung, Muskelkraft und fast übertriebenen, kontrapostlichen Bewegungen, so daß wir nicht mehr den Begriff des Propheten oder der Sibylle, sondern des Athleten und des Mannweibes vor uns haben. Das ist unbedingt als Abfall zu bezeichnen.

Weiterhin aber treten in diesen sitzenden Geisteshelden die Heroisierung des Geistes und Monumentalisierung der Form in ein vielfältiges, lebendiges Wechselspiel. Die ersten Gestalten sind geistig wie körperlich noch ziemlich gleichgültig. Es sind Zacharias (Taf. 33) und Joel (Taf. 34), zweimal der lesende Prophet, das eine Mal gelangweilt, das andere Mal angespannt lesend. Dann aber flammt höhere Begeisterung auf, die göttliche Eingebung kommt über die Verkünder von Gottes Wort, so zunächst in der herrlich jugendlichen, von jungfräulicher Keuschheit verklärten Delphica (Taf. 44, 45). In ihrem klaren Auge flammt himmlisches Feuer; der schöne Arm, weitübergreifend, stockt; das geistige Leben, die plötzlich über sie kommende, höhere Erkenntnis, die sich als ein seherisches Schauen mit klarem Auge in die himmlischen Weiten offenbart, hemmt die physische Aktion. Der Titan Michelangelo, der übergenug wegen seiner Abneigung



ABB. 23. ARTSTUDIE ZUM ADAM AUF DER SCHÖPFUNG EVAS. KREIDE. PARIS, LOUVRE

gegen die Reize weiblicher Schönheit gescholten ist, hat hier eine der herrlichsten, freilich von gemeiner Sinnlichkeit vollkommen unberührten Frauengestalten geschaffen. In sittlicher Hoheit zu sinnlicher Schönheit! Zu dieser wundersamen Erscheinung kommt als Gegenstück die jugendschöne, männliche Gestalt des Jesaias (Taf. 35—37). Göttliche Erleuchtung und höhere Eingebung sind nie gleich kraftvoll und sprechend gebildet; nie haben wohl die irdischen Formen in Haltung und Bewegung gleich wirklich ihre höheren Funktionen im Dienste des herrschenden Geistes zum Ausdruck gebracht. Das, was Michelangelo in innerem Drange immer und immer wieder in Formen goß, der Übergang aus einem Seelenzustand in den anderen, ist wunderbar herrlich gegeben. Die Gestalt war in Grübeln und Sinnen versunken. Da flüstert ein leiser Geisteshauch — entzückende Kindergestalten sind die Sinnbilder — langsam, männlich Erkenntnis ins lauschende Ohr. Gebannt von dem Gehalt der Worte, ganz mit sich und Gott allein, vergißt der Prophet die irdische Hülle. Der Kopf richtet sich auf, die Hand steht noch aufrecht, wie erstarrt in der früheren, physischen Funktion des Stützens. Alles hält an. Ist je religiöses Schauen, das Dämmern des Geistes zur Erkenntnis überirdischer Ideenwelten gehaltvoller, wahrer und zugleich menschlicher gegeben, je eindringlicher und einfacher zugleich gestaltet? Wir denken an das Dichter-

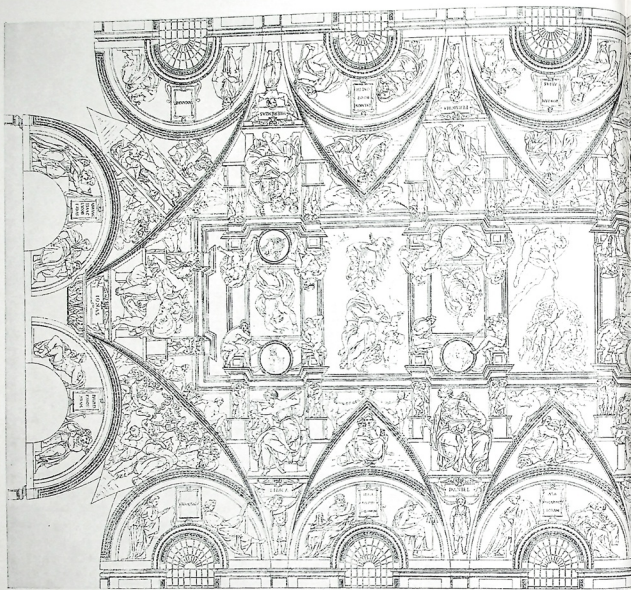
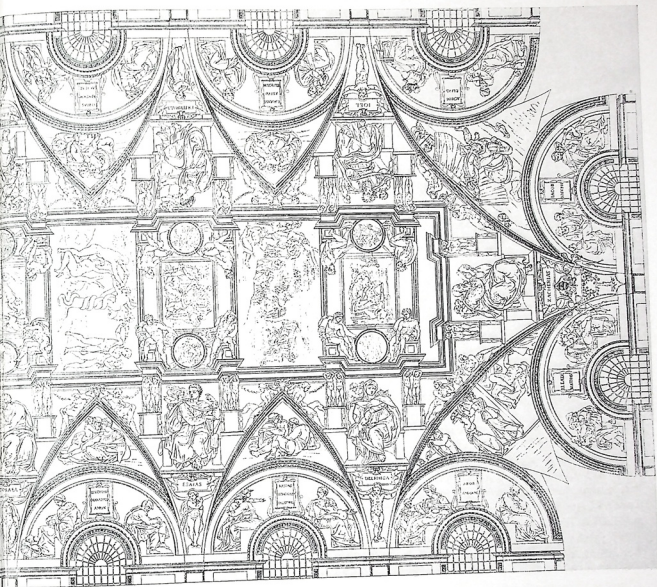


ABB. 24. DIE SIXTINISCHE DECKE

wort: „Fort die Fesseln, von dem Geiste hab' ich einen Hauch verspürt.“ Selbst der leise Zug des Unwillens, der in die Augenbrauen spielt, erscheint als ein charakteristisches Moment, d. h. als der Rest der angestrengten Geistestätigkeit. Das Idealste, was an geistiger Erhebung, innerer Beseelung, edelster Empfindung je in eines Menschen Phantasie tätig war, wird zu sinnlich klarer Greifbarkeit, es wird uns in einer Realität vor Augen gerückt, wie sie schlichter und zugleich überzeugender nicht gedacht werden kann. Welch hohes, religiöses Pathos klingt uns aus solchen Gestaltungen



entgegen! Wie bei Raffael, dem Legendenerzähler und Madonnenmaler, und bei Leonardo, dem Schöpfer des Abendmahles, wird uns hier zum Bewußtsein, daß diese genialen Meister mit den gestaltenden Kräften der Hochrenaissance Vollender dessen waren, was das Mittelalter in tiefster Seele erstrebt hatte: edelste, aber auch eindringlichste und einfachste Form für innersten, religiösen Gehalt. Das sind lebendig-gewordene Gedanken, sind Empfindungsgestalten in anderer Weise, als es die Antike je vermocht hat. Es ist nicht das Formale an sich, sondern die Form als Reflex des



ABB. 25. STUDIE ZUR LIBYSCHEN SIBYLLE. ROTEL. MADRID
PRIVATBESITZ

geistigen Lebens und als höchster Ausdruckswert. Auch die Gestalt des aufgeregt diskutierenden Hesekiel mit dem charaktervollen Profil und der feinen Engelsfigur (Taf. 38—40) gehört noch in diese engere Reihe der ausdrucksvollen Geisteshelden.

In den späteren Gestalten scheint sich das Gleichgewicht äußerer Kräfte und innerer Werte etwas zu verlieren. Der formbildende Plastiker, der Formproblematiker will die Oberhand gewinnen. Die Gestalten wachsen ins physisch Übergewaltige; sie erschrecken uns fast in der wilden Ungefügtheit der Körpermassen. Sie tragen zudem ihr Geschlecht nicht an sich, und so gehen den Sibyllen alle Reize des Weibes, Naivität, Anmut, Sinnlichkeit, verloren. Aber auch sie sind noch Monumentaltypen einer Gattung. Zu den jugendlichen Propheten und Sibyllen kommen die alten. Aber die Materie will den Geist aus seinen Himmelsschwingen zur Erde herabziehen, und es resultieren einestails

allzu aktivistisch gestaltete Figuren, anderenteils unter der Last der Materie allzu gedrückte Erscheinungen, die die mehr passiven Energien verkörpern. Das tiefe In sich-versunkensein des Grüblers hat in der wuchtig grandiosen Denkergestalt des Jeremias (Taf. 41), die wie eine konzentrisch, fast zum schweren Kugelball zusammengezogene, auf einem Punkt balanzierende Masse erscheint, seine gewaltigste, typische Form gefunden. Auch Eritrea und Cumaea lassen die Steigerung der Formmasse erkennen, bis schließlich die beiden letzten Gestalten, Sibylla Libica (Taf. 50, 51, Abb. 25) und Jonas (Taf. 43) Zeugen wachsender geistiger Ermattung sind. Es sind Athletengestalten von herkulischer Bildung, sind Riesen an Körperform, aber nicht Riesen des Geistes zugleich.

Für die reine Sinneslust des formgebildeten Auges bieten die vielfach bewegten Akte der sitzenden Sklaven erstaunlich viele Reize. Sie wollen aber nichts als Schöpfungen rein künstlerischer, überreich sprudelnder Schöpferfreude sein. Es sind Gestalten vielfältig irdischer Schönheit, unbelastet vom denkerischen Geiste, aber hinreißend, bezaubernd in ihrer Jugendfrische oder kraftvollen Männlichkeit, ferner in dem ewigen Wechsel der Motive und in der Fülle von Erfindung. Hier nun bei der Wiederkehr des Motives — es ist immer der sitzende, männliche Akt — läßt sich das Anschwellen der schöpferischen Energien vorzüglich verfolgen. Wenn die frühen Stücke (Taf. 52—54) in scharfgezeichneter Silhouette mit zum Teil eckiger Bewegung bei harter

Brechung der Gelenke und straffen, ganz jugendlichen Formen den Charakter strenger Reliefs wahren, so sehen wir sie später zu mächtigen Kontrasten von Masse und Bewegung heranwachsen. Es entwickelt sich ein wildes Ringen zwischen Kraft und Stoff, Leidenschaft und Materie. Es wird ein wundervoll reiches Wechselspiel von einer nie dagewesenen Vielfältigkeit, indem nicht nur Linie und Form, sondern auch Licht und Schatten in andauernd zunehmender Energie und bei wachsender Gegensätzlichkeit zu lebendigen Ausdrucksmitteln schwelender Kraftfülle und alle Fesseln sprengender Monumentalität werden. Jugendfrisch, fast noch etwas schüchtern, klar in der Linie und reliefmäßig in der Haltung sind die ersten Figuren (Taf. 52—54). Sie werden aber immer männlicher und bewußter, wilder und aufgeregter (Taf. 55, 56, Abb. 26), bis sie im Sackträger (Taf. 57), im Licht und Schattenspiel zu jener beinahe malerischen Materialität, wie wir sie bei den Gottvatergestalten der ersten



ABB. 26. BEINSTUDIEN. KREIDE. FLORENZ
CASA BUONARROTI

Schöpfungstage finden, übergehen. Auf die reiche Vielfältigkeit der Darstellungen in den Zwickeln und Lünetten können wir nicht näher eingehen. Die Zwickeldarstellungen sind von ausgesprochener Dramatik: so David, dem Goliath den Kopf abschlagend; die Szene mit der ehernen Schlange, oder endlich die herbe, großartige Darstellung von Esther und Ahasver mit der gefesselten, wie im Schmerz ringenden Gestalt des Haman (Taf. 58—60). Die Lünettendarstellungen (Taf. 62—66, Abb. 27) lassen dagegen eine bemerkenswerte Beruhigung erkennen. Es kommt etwas Genrehaftes und Intimes in die fast als häusliche Szenen gefaßten Darstellungen bei einer weitgehenden, behaglichen Breite der Erzählung und ruhevollen Ausgeglichenheit des Temperaments.

Wollen wir einem der Werke des genialen Meisters die Krone geben, so wird es diese Sixtinische Decke sein. Es ist ein Eigentümliches, daß der größte Plastiker der Menschheit sein Gewaltigstes im Fresko vollbracht hat. Vielleicht war es, weil da seine leidenschaftliche Phantasie nicht durch die Schwere des Handwerkes belastet und gebunden war und so zu lechterer, lebendiger Aussprache kommen konnte. Hier, wenn irgendwo, wird man sich überzeugen müssen, daß es in der großen Menschheits-

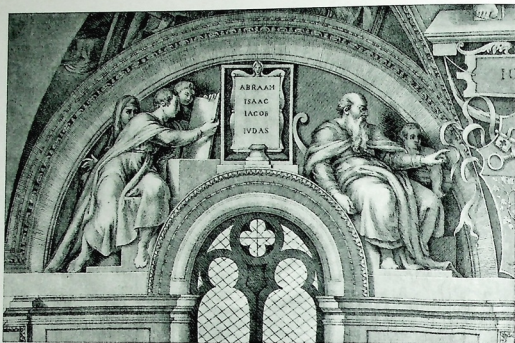


ABB. 27. LONETTE, SCHEMA. STICH

geschichte doch einen Fortschritt gibt, den wir aber allein der schöpferischen Kraft größter Geister verdanken. Er liegt in dem stetigen Anwachsen der geistigen Erkenntnisse wie künstlerischen Darstellungsmittel, in der zunehmenden Individualisierung und steigenden Daseinsbewußtheit, vielleicht aber am meisten in der stets fortschreitenden Bereicherung und Verfeinerung, Sensibilisierung unseres seelischen Innenlebens. Gerade letzteres aber ist eigentlich das, was als der Wesenskern in der Neugestaltung christlicher Kunst gegenüber Antike und Orient bezeichnet werden muß. Es wird bei Michelangelo tausendfältig offenbar. Was hat Michelangelo nicht alles an inneren Erfahrungen und Selbstbekenntnissen in diesen Figuren gekündet, und wie macht er uns im eigenen Ich sowohl als auch im Weltall schlummernde Kräfte aus seinem eigensten, inneren Empfinden heraus offenbar, wie ringt er sich zu grandioser Vorstellung und sinnlich faßbarer Darstellung durch! Die schöpferischen Urkräfte der Natur, von dem aus dem wilden Chaos sich selbst zusammenringenden Gottvater bis zu dem bildnerischen Gestalter des Menschenleibes, die vielfältigen Zustände geistiger Konzeption, vom grübelnden Sinnen, dumpfen Brüten bis zum allmählichen Erkennen und Aufblühen des seherischen Schauens, die ringenden Körperkräfte vom leichten, jugendfrisch-elastischen Körperspiel bis zu dem mühseligen Arbeiten in schwerer Körperlichkeit, all das hat der Meister zur Darstellung gebracht. Er hat damit den höchsten Sinn des künstlerischen Gestaltens erfaßt, das in der äußeren Form das Innere sucht, und zwar nicht nur als Symbol, sondern auch als sinnlich sprechende Ausdrucksform inneren Wesens, eigenen Lebensempfindens. Das materiell

Plastische wird zur sprechenden Hülle inneren Wesens; aus dem sinnlich greifbaren Gebilde spricht das Übersinnliche, aus der Fassung strahlt das nicht mehr nur instinktiv sondern das in aller Bewußtheit hervordrängende, individuelle Innenleben des großen schöpferischen Genius, die Allmacht des höheren Geistes, die kraftvoll gestaltende Energie, die Äußeres und Inneres aneinander bindet und zu einem einigen Wesen macht.

DIE TRAGÖDIE DER GRABDENKMÄLER (1513—42)

Schicksalsberge türmen sich auf; vielleicht war es schon ein Schicksal, daß ein Meister von solch reicher, schöpferischer Phantasie an das schwere Handwerk des Steinbildhauers gefesselt war, daß er nicht mehr an ähnlich fruchtbaren Arbeiten wie der Decke seiner Schöpferlust vielfältigen Ausdruck geben konnte oder wollte. Aber er trug vielleicht sein ganzes Schicksal in sich. Es war seine eigenwillige und schwer-mütige Natur, die ihn so leicht an der begonnenen Arbeit überdrüssig werden ließ, was manchmal wohl ein Verzweifeln am eignen Können bedeutete, so daß er vieles unvollendet ließ. An der Tragödie des Grabmales, der S. Lorenzo-Passade u. a. hat dies sein eigenes Wesen gewiß starken Anteil, auch wenn er angibt, daß Intrigen Bramantes mitgespielt hätten.

Zur Geschichte des Grabmales sei folgendes erwähnt. Im März 1505 hat Papst Julius II., ein geborner Rovere, Michelangelo nach Rom berufen. Er sollte ihm ein Grabmal errichten, das die ganze Macht des Papstes kündet. Neben christlichen Gestalten sollten die Künste, Wissenschaften und die unterworfenen Provinzen in allegorischen Figuren, und zwar als gefesselte Sklaven auftreten. Beabsichtigt war im ersten Entwurf ein freistehendes Mausoleum, dessen schwerer, architektonischer Unterbau durch diese Sklaven, ferner Viktorien dekoriert werden sollte; auf dem Oberbau waren, an den Ecken, vier machtvolle Sitzfiguren (Abb. 29) geplant, die rings um den Sarkophag mit der von zwei Genien gestützten Gestalt des Papstes gruppiert sein sollten. 10000 Dukaten als Lohn und fünf Jahre Arbeitszeit sind vorgesehen. Der Künstler sucht die Steinblöcke in Carrara aus und macht sich sofort an die Arbeit. Infolge des genannten Zwistes (s. oben) geht er am 17. April 1506 auf und davon. Im Sommer 1506 arbeitet er in Florenz die Aussöhnung mit dem Papst, und Michelangelo erhält in Bologna die Aufstellung, 1511 bei der Rückkehr des dem Papste feindlichen Bentivoglio zerstört ist. Die Arbeit wird weiter durch die Sixtinische Decke zurückgestellt. Am 21. Februar 1513 stirbt Julius II.; seine Nachkommen schließen am 6. Mai einen neuen Kontrakt. Der Aufbau wird mit der einen Schmalseite an die Wand geschoben. Jetzt sind es sechs große Statuen im Obergeschoß. Im dritten Kontrakt vom Juli 1516 wird der Aufbau in der Tiefe auf die Hälfte verkürzt. 1519 ist vielleicht ein neuer Entwurf gemacht. Andauernd kreuzen andere Aufträge die Arbeit, so die am 14. Juni 1514 bestellte Christusfigur in S. Maria sopra Minerva (April 1520 vollendet); ferner der große Auftrag für die Ausschmückung

der Fassade von S. Lorenzo in Florenz, den Papst Leo X., ein Medici, am 30. November 1515 gegeben hat. Wir wissen, daß auch dieser große Auftrag schließlich unerledigt blieb. Die Arbeit am Grabmal schleppt sich langsam weiter. Mahnungen erfolgen. Am 1526 liefert der Künstler aus Florenz einen neuen Entwurf nach Rom, und am 29. April 1532 wie 1542 werden neue Verträge geschlossen, die sich auf die heutige Aufstellung in S. Pietro in Vincoli beziehen. Aus dem freistehenden Aufbau mit einer Vielzahl von mindestens vierzig überlebensgroßen Figuren ist ein Wandgrab geworden, an dem vorn die einzige der ausgeführten, monumentalen Sitzfiguren, der Moses, an falscher Stelle ihren Platz gefunden hat. Das war das traurige Geschick eines so gewaltigen Planes. Aber er war zu großartig und herrlich, als daß er hätte von Menschenhand ausgeführt werden können. Der Mensch versuche die Götter nicht.

So wenig nun dieser letzte heutige Aufbau (Taf. 68) seinen genialen Absichten entspricht und so sehr er uns die Tragödie des Grabmales vorführt, so wertvoll ist das wenige, was an Statuen ausgeführt wurde. Drei Statuen bleiben bei Michelangelo Übersiedlung nach Florenz am 6. Februar 1518 in Rom; am 12. Februar 1519 wird von vier Statuen, die vollendet werden sollen, berichtet. Die ersten drei sind der Moses (*statua grande*) und die beiden Louvresklaven; die letzteren vier sind die aus den Grotten des Boboligartens heute in die Akademie von Florenz geschafften, unvollendeten Sklaven.

Voran und über allem steht die Mosesfigur, die Michelangelo vielleicht in mächtiger Anregung vonseiten der Antike wohl als erste begonnen hat. Am 14. Januar 1506 hatte er mit Giuliano da San Gallo die gefundene Laokoongruppe besichtigt. Wie weit man hier von einem Einfluß dieser Gruppe auf den Meister reden kann, das lohnt sich einmal nachzuprüfen. Wie wir den Meister kennen, hat er sich gewiß nicht nach Muster der Epigonen und Akademiker vor solche Statuen hingestellt und sie kopiert. Aber er hat sicher einen starken Eindruck mitgenommen; sein entwickelter plastischer Sinn ließ ihn das statuarische Motiv als solches mit der ganzen Leidenschaftlichkeit erfassen, und so nahm er die Motive vielmehr gefühlsmäßig in den Formenschatz seines Geistes auf. Es ist, wenn wir an die Menschheit als ein großes organisches Wesen glauben, als ob die in Michelangelo lebendige Weltenseele bei solchen Vorführungen Erinnerungen aus dem großen, plastisch formalen Wesen der Antike wachwerden ließe, oder daß aus dem Unterbewußtsein der Menschheit längst vergessene Fähigkeiten zu plastisch sinnlicher Vorstellung lebendig würden. Insofern bedeutet gerade Michelangelos Kunst eine *rinascita dell'arte antica*. Aber von Anlehnung kann man auch da nicht reden, besonders wenn wir uns des Papstes Innozenz VIII. von Pollajuolo erinnern, der im Motiv dem Moses viel näher steht. Geistig rückt Michelangelo dazu gewaltig von der Antike ab. Gerade das, was jene antiken Meister gewiß als ihr Hauptverdienst ansahen, das Verarbeiten der drei Figuren zu einer in der Silhouette geschlossenen Gruppe und das geschickte Hineinrücken derselben in eine Reliefebene, das Berechnen der Bewegungen als Linie und Silhouette, hat der große Renaissancemeister nicht gebracht, vielleicht auch gar nicht einmal verstanden und in sich aufgenommen. Wir wissen, daß von Anfang an sein Empfinden für Linie und Ebene wie für Relief gering war und daß sein künstlerisches Gestalten durchaus von dem instinktiven Gefühl für kubische Masse und plastische Körperlich-



ABB. 28. FRAU MIT SPIEGEL. FEDERZEICHNUNG. KOPIE. FLORENZ, UFFIZIEN

keit ausgegangen ist. Die Mosesstatue (Taf. 68) ist nicht nur als volle Freifigur gedacht, sondern sie will überhaupt nicht nur von einem Punkt, sondern von drei Seiten gesehen sein. Sie war als übereck gestellte Figur für das Obergeschoß des Grabmalsaufbaues bestimmt und sollte also blockartig wie eine mächtige Eckvolute in den Raum hervorragen. Die beiden Seitenansichten, die von links mit dem lebendig sprechenden Profil des zorn erfüllten Gesichtes (Taf. 70) wie die von rechts, die uns den Kopf ganz von vorn zeigt (Taf. 69), sind sichtlich herausgearbeitet, sie sind beide ebenso wirkungsvoll wie die Vorderansicht (Taf. 68), die heute freilich bei der rein frontalen Aufstellung allein in Erscheinung tritt, aber eng eingepreßt in das kleinliche Rahmenwerk der Architektur etwas Ungeheuerliches hat. Das, was diese Mosesstatue vom Laokoon trennt, ist die erdrückende Massigkeit. Die antike Gruppe erscheint, trotzdem sie eine Freigruppe ist, in der sorgsamsten Durchbildung und bei dem scharfen Schnitt der Silhouette durchaus reliefmäßig. Hier aber beherrscht der Eindruck der körperlichen Materie das Ganze, wobei jede kleinliche Individualisierung gemieden ist. Damit tritt eben das grundverschiedene Wesen des großen Renaissance-meisters gegenüber der Antike hervor. Die sinnliche Materie erfährt er nicht nur in ihrer Zeichnung und Silhouette oder in ihrer Oberfläche und Stofflichkeit, sondern auch in ihrer kubischen Massigkeit und Formenfülle. Mag die Statue auch 1506 begonnen sein und in dem etwas steilen Sitzen an die frühen Propheten erinnern, in der Breite der Behandlung, der Wucht der Körperbildung gehört sie sicher in die Zeit nach der Decke. Das Motiv erinnert in der dramatischen Wucht an den David. Also noch scheint der Sturm und Drang im Meister nicht überwunden. Das mächtige Aufwallen des Zornes lebt im Moses, der in Gedanken noch eben mit Gott vereint, durch das Geschrei der abtrünnigen Juden aufgerüttelt wird. Aufgeschreckt fixiert der Gesetzesgeber am Sinai den Blick auf die vor dem goldenen Kalbe tanzenden Gestalten. Alle Energien bäumen sich empor, die Haare, die Hörner des Zornes stehen auf, und bald wird er sich aufrichten, sein Donnerwort, seinen Gottesfluch in die Massen zu schleudern. Wiederum gibt, wie einst im David, der Meister nicht die Tat selbst, sondern die Höchstspannung der geistigen Kräfte kurz vor der Tat, vor der Entladung der Energien. Wie weit sich aber diese Schöpfung des fertigen Künstlers von dem daneben kleinlich wirkenden Realismus des David entfernt und zu monumentaler Breite der Behandlung und heroischer Wucht der Form in geistiger Durchdringung erhebt, zeigt ein Vergleich.

Sind nun hier die aktiven Energien, die kaum zu zähmenden Leidenschaften, Zorn und Wut, in Form gebannt und versinnlicht, so geben die gefesselten Sklaven ein wundervolles Stimmungsgegenstück der passiven Energien, des Leidens, Klagens, Zusammensinkens, Ertragens. Wir werden hier dem Motiv nach beinahe mehr denn beim Moses an die ebenfalls gefesselten Gestalten des Laokoon und seiner Söhne erinnert. Das gewaltsame Sichwehren und mühselige Sichaufrichten in dem einen Louvresklaven (Taf. 72), das müde Sichergeben und Versagen der Kräfte, das schlappe Zusammensinken und Herabhängen in dem anderen Sklaven ebenda (Taf. 71) sind mit wundervoller Stimmungswahrheit gegeben. Hinzukommt in der Marmorbehandlung die überaus feine Politur der Oberfläche, die besonders bei der letztgenannten Figur von hervorragender Schönheit ist. Die Formenbildung ist beinahe noch straffer und gehaltener als bei Moses, so daß man gegenüber der Monumentalisierung beim Moses

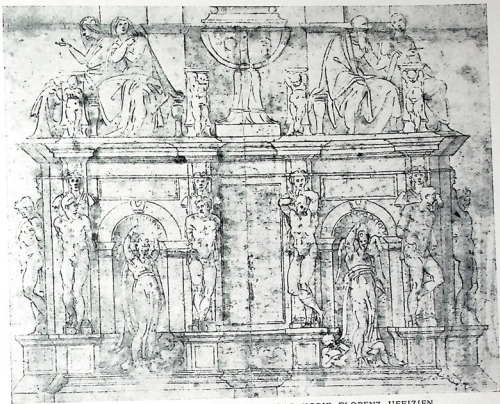


ABB. 29. FROHER ENTWURF ZUM JULIUSGRAB. KOPIE. FLORENZ, UFFIZIEN

annehmen möchte, diese beiden Statuen wären noch früher fertig geworden. Was die weitere Monumentalisierung auch dieses Motives bringen sollte, das zeigen die vier späteren, erst in Florenz nach 1518 entstandenen Sklavenfiguren (Taf. 73—76, Abb. 29), bei denen der Kampf und das Ringen der Formen und Kräfte noch viel gewaltigeren Ausdruck findet. Das Anwachsen des Volumens und die Steigerung der Bewegungen zu stärkstem, auch räumlichem Kontrapost kommen bei einem Vergleich mit dem frühen Matthäus (Taf. 8), der daneben ganz reliefmäßig wirkt, besonders wirksam heraus. Wie bei diesen Figuren die Materie des Fleisches stofflich wird, wie sie herausquellen, sich zu sinnlichen Formen runden will, wie sich das Leben aus dem Block herauswindet und zur Gestalt wird, ist außerordentlich und monumental. Das im Stein schlummernde, ungeweckte Leben wird offenbar. Wie mager und affektiert scheinen daneben die Gestalten des Laokoon! Von geradezu ungeheurer Wucht ist die Gestalt des einen Sklaven, der sich mühsam unter der Last daherschleppt (Taf. 76). Offenbar als Eckfigur gedacht, wird sie in der starken Achsendrehung wiederum der Ansicht nach drei Seiten hin gerecht. Erst wenn man das Vorrangende, in den Raum Vordrängende der Körpermasse erfäßt, begreift man den Wesensunterschied im plastischen Willen des Meisters gegenüber der Antike. Wenn man von einem Erleben

der Körperlichkeit, einem lebendigen, instinktiven Herauswachsen der Form aus der rohen Materie als wahrer Grundlage zu jeder Monumentalform reden will, so muß man an den Meister und diese seine Werke herantreten.

Wie sehr damals das sinnlich Materielle der Form, die Stofflichkeit des Fleisches mit einer fast barocken Tendenz auf den Augenreiz dem Künstler am Herzen lag, dafür spricht vielleicht noch mehr die Figur des Christus in S. Maria sopra Minerva (Taf. 77, Abb. 30). Bei aller Pracht der Marmorbehandlung wirkt sie in der geposteten Haltung und der Leere des Ausdruckes — der Kopf ist von anderer Hand vollendet — geradezu abschreckend. Ein Vergleich mit dem Marmordavid verstärkt nur noch diesen Eindruck. Die ehrliche Naturalistik des Sturm- oder Drangmeisters steht über dieser Theatralik und dem technischen Raffinement überfeinerter Oberflächenbehandlung. Hier wie auch in einer Apollofigur des Bargello (Taf. 87) der, eher ein David, weitab von der Kraft und Leidenschaft des „Gigante“ ist, dominiert das Motivliche, der Kontrapost. Es sind Werke, in denen der Plastiker und Handwerker den schöpferischen Menschengestalter beiseite schieben will. Der Künstler ist demnach der Gefahr einer Veräußerlichung der Kunst nicht entgangen, und man wird gerade diese Werke nicht allzu hochstellen.

Gewiß hat sich der große Meister nicht über Vernachlässigung von seiten der Päpste oder der Medici beklagen dürfen. Im Herbst 1520 beginnen die Besprechungen wegen der Medicigräber mit Kardinal Giulio, am 23. November legt Michelangelo den Plan für vier Freigrabdenkmäler des Lorenzo il Magnifico, Giuliano d. Ä., Lorenzo, Herzogs von Urbino, und Giuliano, Herzogs von Nemours, vor. Zunächst ist auch hier ein im Raum stehender Grabmalaufbau geplant. Bald werden daraus zwei an die Wand gelehnte Doppelgräber, denen man am 23. Mai 1524 ein drittes mit den Sarkophagen der beiden Medicipäpste Leo X. und Clemens VII. zufügen wollte. Die Arbeit an der Kapelle geht langsam vorwärts. Immer neue Aufträge und auch der Wunsch, den Verpflichtungen für das Juliusgrab nachzukommen, hemmen die Arbeitskraft des Meisters. Am 17. Juni 1528 berichtet Michelangelo, daß eine Porträtstatue, die Madonna und vier Allegorien, begonnen seien, und läßt sich Giovanni da Udine zur ornamentalen Ausstattung der Kuppel der Kapelle kommen. 1528 will er aus einem gelieferten Block Simson und die Philister (Modell dazu in Abb. 32) arbeiten. Am 21. September 1529 flieht er aus Florenz nach Ferrara, da man sein Leben bedroht; er kehrt am 23. November zurück. Er ist abwechselnd an den Medicigräbern und an der Biblioteca Laurenziana, ferner als Festungsbaumeister beschäftigt, arbeitet für Baccio Valori genannten Apollo (1530; Taf. 87). Die Juliusgrabfrage beängstigt ihn, 1532 geht er nach Rom und schließt einen neuen Vertrag; er kehrt 1533 nach Florenz zurück. Giovanni da Udine ist im Juli 1533 an der Dekoration der Kapelle beschäftigt. Montorsoli soll die Statue des Herzogs Giuliano ausführen. Am 29. September 1534 verläßt Michelangelo Florenz für immer; er wird am 1. September 1535 als oberster Architekt, Bildhauer und Maler des Apostolischen Palastes mit 1200 Goldscudi Jahresgehalt angestellt. Vasari übernimmt 1565 die Fertigstellung der Medici-kapelle und die Aufstellung der Grabmäler (Taf. 79—86, Abb. 33—36).

So ist also auch diese Grabkapelle ein Bruchstück, und die Pläne sind nicht in vollem Umfange ausgeführt worden. Von dem anfänglich vorgesehenen, freistehenden Aufbau für zwei Grabmäler künden uns Zeichnungen in Casa Buonarroti zu Florenz und

in London, British Museum. Sehr bald werden zwei an die beiden Seitenwände angelehnte Doppelgräber daraus (Abb. 33). Zahlreiche Zeichnungen lassen verschiedene Typen erkennen: so den mit zwei Sarkophagen an einer Wand in London, British Museum (Abb. 34) und den mit anders als heute gelagerten Allegorien ebenda (Abbildung 35), ferner den der heutigen Fassung ungefähr entsprechenden Aufbau ebenda (Abb. 36). An der Wand gegenüber der Altarnische sollte die Madonna und die Heiligen Cosmas und Damian in einem ähnlichen Aufbau aufgestellt werden. Vorübergehend dachte man an dieser Stelle das Doppelgrab der beiden Medicipäpste aufzurichten. Aus dem Hin und Her wird zunächst ersichtlich, daß von der Annahme einer stark dekorativen Gesamtberechnung im barocken Geiste abgesehen werden muß, da ja die



ABB. 30 STUDIE ZUM CHRISTUS. FEDER UND RÖTEL
LONDON, PRIVATBESITZ

heutige Aufstellung gar nicht dem ersten Plan entspricht. Sicher aber war eine reichere Belebung der oberen Wände und Decken von Giovanni da Udine in Angriff genommen. Die Arbeit blieb unvollendet und wurde später übertüncht. Die heutige Kahlheit der architektonischen Gesamterscheinung müssen wir uns also ergänzen. Fertig geworden sind nur die Grabmäler der beiden unbedeutendsten Mitglieder des Hauses Medici, des Giuliano und Lorenzo. Aber auch bei ihnen fehlen die geplanten Flußgötter, von denen man Modellkopien in Dresden gefunden zu haben glaubt. Die Madonna und die beiden Heiligen sitzen vor der kahlen Wand gegenüber dem Altar.

Das Werk, wie es vor uns steht, offenbart zunächst eine gewaltige Abwendung, fort von der realistisch durchgebildeten, individualisierten Skulptur. Wie weitab vom Naturalismus des Marmordavids, von der Energieentfaltung des Moses, von den kraftvollen Kontrastierungen der Decke steht dieser Michelangelo der Medicikapelle! Ich sprach von Typisierung, Monumentalisierung, Heroisierung. Es ist dabei geblieben. Aber die Motive sind andere geworden, die Grundstimmung seiner Seele hat sich gewandelt. An Stelle des aufrechten Sitzmotives und der aktiven Kraft sind das Liegemotiv und das Ermatten der Energien getreten. Wie leer und unpersönlich sind die beiden Feldherrngestalten! An Stelle der Individualität will er den Typus setzen, den des kühn aufblickenden und den des nachdenklichen Feldherrn. Es ist im Grunde dasselbe Motiv, das er bei den späten Zutatzen zum Juliusgrab in Lea und Rahel, Allegorien des tätigen und beschaulichen Lebens, wiederbringt. Wie nichtig solche Typisierung sein kann, zeigt sich hier (Taf. 79, 84). Man fordert, daß solche Gestalten



ABB. 31. TONMODELL ZU EINER FRAU
FLORENZ



ABB. 32. SIMSON. TONMODELL
CASA BUONARROTI

über das Gleichmaß einer wohlgeformten Masse und eines großgebildeten Motives herausgehoben werden. Das plastische Motiv genügt nicht. Das sollen Persönlichkeiten sein und sie bedingen eine tiefgehende Individualisierung. Wenn schon solche Gestalten als wirkliche Feldherrn hingestellt werden, so müssen sie die Macht des Persönlichen besitzen. Die Pose des nachdenklichen Dasitzens macht noch nicht den Denker, der Kontrapost nicht den Tatenhelden. Will sich der Künstler mit solchen Allgemeinheiten begnügen, so soll er zur Allegorie greifen, von der man eine Individualisierung nicht fordert. Nicht nur nach dem Moses als der Verkörperung temperamentvoller Energien sehnen wir uns zurück, sondern auch an Donatellos durchgeistigten Gattamelata oder Verrocchios trotzig wilden Colleoni denken wir. Beide sind fein individualisierte Persönlichkeiten, nicht nur geposte Statuen.

Ungleich bedeutsamer und zugleich dem jeder Individualisierung oder Porträtierung abgeneigten späten Michelangelo mehr entsprechend sind die beigefügten Allegorien, die als Tag und Nacht, Morgen und Abend jenem Grundgedanken von tätiger

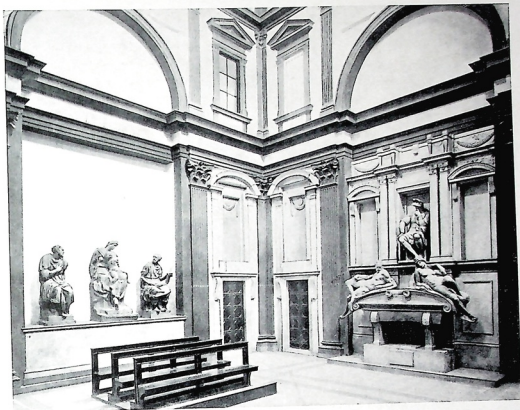


ABB. 33. CAPPELLA MEDICI. FLORENZ, S. LORENZO

und ruhender Energie entsprechende Sinnbilder der tätigen Kraft und der mehr passiven Stimmungen sind. Das, was sie zunächst über jene nichtigen Feldherrngestalten erhebt, ist die geradezu vollkommene Bildung des Nackten, die wundervolle Aktbehandlung. Noch gewichtiger ist fast die herrliche Vertiefung des Momentes, die sie nicht nur zu äußerlichen Allegorien und toten Symbolen macht, sondern auch aus ihnen von seelischem Leben durchdrungene, wundervoll abgeklärte Stimmungsbilder werden läßt. So recht der Ausdruck der Kraft sind Tag und Nacht (Taf. 80, 81) in ihrer körperlichen Monumentalität. Sie sind offenbar zuerst begonnen und knüpfen in den wuchtigen Formen an die letzten Sklaven an. Man möchte sie bei ihrer ungeheuren Massigkeit von der dünnezeichneten Wand fortwünschen und verneinen, daß sie vielleicht als Eckfiguren für den ersten freistehenden Aufbau gedacht waren. Ich glaube auf dem Piazzale Michelangelo oberhalb Florenz sind diese vier Allegorien in der Mitte um den Sockel des Moses in Bronzenachguß freistehend übereck aufgestellt. Die Schwere der Körperbildung kommt da besser zur Geltung als hier, wo die Figuren, massig und überkörperlich, in weitgehende Dissonanz zu der dünnlinigen Wandarchitektur kommen. Die leider verlorenen Dekorationen Giovanni da Udines wären freilich zur Belebung der kahlen Wandflächen als Ergänzung notwendig. Jedenfalls ist noch

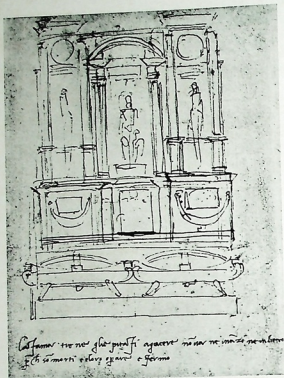


ABB. 34. SKIZZE ZU DEN MEDICIGRÄBERN. FEDER
LONDON, BRITISH MUSEUM

gleichen Geist entstanden. Man halte sie einmal neben die frühe, schüchtern in zarrestem Flachrelief gehaltene Madonna an der Treppe (Taf. 1), um das Gewaltige der Bildung, aber auch das Gesuchte der Motive, wo sich zwei mächtige Bewegungen, das Vorwärtsdrängen im Körper Marias mit dem lebhaften Sichzurückwenden des Kindes, begegnen, zu erkennen. Dann aber kommt der Wechsel der Grundstimmung. Gerade hier versagt demnach die Hypothese, Michelangelo hätte von Anfang an im Geiste des Barocks ein gewaltiges Ensemble von Plastik und Architektur, Statue und Raum konzipiert. Von einer Komposition der beiden Grabmäler als Seitenkulissen im Gesamtaufbau der Kapelle muß darum abgesehen werden. So schnell geht die Zeit nicht vorwärts. Der Wechsel, der sich vollzieht, bezieht sich nicht auf einen Wechsel der Kunstanschauung, sondern zunächst auf einen Wandel der seelischen Verfassung des Meisters. Der Sturm und Drang und ebenso die Zeit kraftvoller Männlichkeit, des Kräfteüberschusses sind vorüber. Es kommt die schon in den frühen Sklaven durchbrechende, schwere Seelenstimmung an die Oberfläche. Aus dieser Stimmung heraus wurde als ihr vollkommenster Ausdruck das zweite Grabmal (Taf. 84), konzipiert. Das, was dieses Werk, dieses zweite Grab über das andere Grab erhebt, ist das Einheitliche der Gesamtkonzeption. Die Gestalten sind sichtlich in die damals schon fertige Architektur hineinkomponiert. Damit mag man eine Annäherung an das Barock

der Hochrenaissancegeist Michelangelos, der auf monumentalste Bildung der Statue als kubische Masse, als Freifigur, hinstrebte, lebendig, Reliefmäßig, wie sie hier zusammengefügt sind, waren sie ganz gewiß nicht konzipiert. Die schweren Gestalten fallen in ihrer Masse nach vorn und aus dem dünnlinigen Rahmenwerk hinaus. Der Meister hat diese in anderer Absicht geformte Gestalten dem veränderten Plan angepaßt und sie in eine später entworfene Wandarchitektur hineingefügt.

Entsprechen also diese Figuren noch dem trotzigen Tyrannengeist, dem intensiven Lebensgefühl der hohen Renaissance, dem, was man Terribilità heißt, und in der Michelangelo David und Moses, die schöpferischen Gestalten Gottvaters und die Propheten, Sibyllen wie die Sklaven vom Juliusgrab, schuf, so vollzieht sich damals offenbar ein Wandel. Gewiß ist auch noch die Madonna mit ihrem gigantischen Kind (Taf. 82, 83) im

feststellen. Dies einheitliche Sehen von Figürlichem und Architektonischem wird zu klassischer Vollkommenheit durch die Stimmungseinheit aller Ausdrucksformen und Inhalts-
werte. Aber was es über die Vergangenheit, besonders auch über die Antike hinweg bedeutet, das ist die Eroberung des Stimmungsmomentes für die plastische Kunst. Wir denken an die Pietà zurück und erkennen, daß hier Sentimente hervortreten, die immer im Meister vorhanden waren. Nur überwindet er den im Anwachsen und Übersäumen des Kraftgefühls fast übermütig gewordenen, pathetisch-dramatischen Heroismus und setzt an seine Stelle den Heroismus der weichen Seelenstimmung. Es ist Michelangelos höchstes Werk im Sinne des schönheitlichen Ausgleichs und der Stimmungsharmonie. Fast weiche Akkorde tönen uns entgegen.

Der Geist des alternden Meisters ist schwermütig und matt geworden. Auch hier muß aber betont werden, daß sich die Schönheiten des Werkes ganz renaissancemäßig im Einzelnen, am plastischen Objekt selbst offenbaren. Freilich sind nun diese Einzelheiten, diese Statuen in einer wunderbar gemeinsamen Seelenstimmung zusammengehalten und ausgezeichnet in das Ganze hineingepaßt. Gewiß scheinen sich hier, vielmehr unbewußt, beherrschende Grundmotive des Barocks zur Oberfläche emporzudringen. Ich meine vor allem die Idee des Wiedereinfügens der doch gerade von Michelangelo aus dem Rahmenwerk der Architektur befreiten Freifigur in das architektonische Ganze. Gewiß war auch schon an der Sixtinischen Decke das gleiche Motiv gegeben, aber gerade da war Michelangelo bezeichnenderweise den umgekehrten Weg gegangen. Er war aus einer strengen Gebundenheit zu einem sich steigernden Herauswachsen der Gestalten aus dem Rahmenwerk der gemalten Architektur gekommen. Hier aber sehen wir die Gestalten, die am anderen Grab noch überherrschen, wieder hineinsinken und sich der Architektur zu-, wenn nicht unterordnen. Das wirkt fast wie symbolisch für das grausame Gefüge des Geschickes, das unerbittlich hart uns allen nach dem kühnen Aufstieg aus dem Nichts zu Gipfelhöhen empor doch wieder den Abfall, das Hinabsinken ins Nichts befiehlt. Von solcher Menschheitstragik sprechen diese Werke, und darum sind sie von so hinreißender Gewalt. Weiterhin

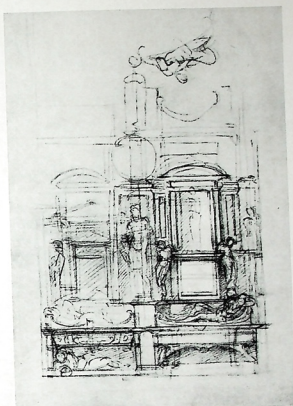


ABB. 35. SKIZZE ZU DEN MEDICIGRABERN. KREIDE
LONDON, BRITISH MUSEUM

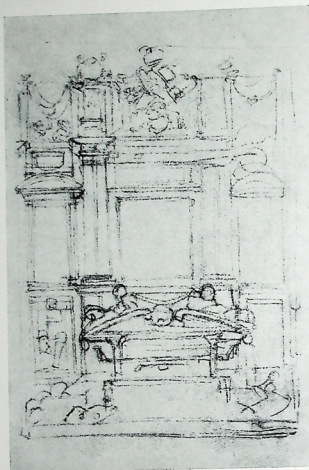


ABB. 36. SKIZZE ZU DEN MEDICIGRABERN. KREIDE. LONDON
BRITISH MUSEUM

daß sich hier so innerliche, in der Grundstimmung lebendig charakterisierte, allgemein menschliche Gedankenreihen und Schicksalsmachtsprüche gegeneinanderstellen. Aber Michelangelo selbst denkt gewiß noch nicht barock; höchstens den Vater des Barocks könnte man ihn hier heißen, aber ihn in die Barockplastik einordnen, hieße wirklich grausame Verzerrung und Verkenntung an dem großen Renaissancegenius üben.

Bei einer Betrachtung des Einzelnen sehen wir an diesem herrlich eingestimmten Grabdenkmal das feinfühlige Linienwerk der Wand, die ruhigen Flächen und klaren Felder sich außerordentlich harmonisch mit den mildgeschwungenen, zartempfundener Silhouetten der Figuren zusammenfügen. Sowohl auf unruhiges, kontrapostliches Lineament und übertriebenes Bewegungsspiel athletischer Körper, wie auf starke Licht- und Schattenkontraste hat der Meister hier entgegen dem ersten Grabmal verzichtet. Es tritt anstelle starktönender Akkorde eine weiche Melodie. Erstaunlich ist, wie sich etwas, was früher dem Meister am fernsten war, der Sinn für die feingezzeichnete Linie, für Rhythmus und Schwingung in der Silhouette, zu solch unendlicher Sensibilität

aber spiegeln hier auch weltgeschichtliche Menschheitsschicksale wieder. Die kraftstrotzende Renaissance, die Zeit männlicher Schöpferlust und subjektiver Daseinsfreude schwindet wie gesagt dahin, und das trübgestimmte, religiös fanatisierte Barock kommt wie eine Altersstimmung über die Menschheit. Wenn irgendwo, so scheint sich hier zu erweisen, daß eben jede Menschheitsepoche, jede Stilphase, ja jede Kunstform einem Lebensalter entspricht. Dem männlichen Kraftgefühl der Renaissance konnte nur die Monumentalplastik volle Genüge leisten, die Zeit des Ermattens im Barock lebte sich als Zusammenspiel der Künste im Dekorativen aus.

So sind es also fast zwei Welten, die hier in den zwei Grabdenkmälern gegeneinander stehen: in dem einen Tatenlust, Renaissancewille, in dem anderen grüblerisches Sinnen, barockes Sichergeben. Es macht gewiß, bewußt oder unbewußt, die machtvolle Wirkung dieser Kapelle aus,

entwickelte. Der müde Abend (Taf. 85) fügt sich, im Ausruhen von jeder Energie befreit, in dies feine Linienwerk des Hintergrundes hinein. Das weiche Fleisch, die ermattenden Glieder, die nachlassenden Muskelspannungen ergeben sich fast willenlos der Einordnung.

Noch herrlicher ist das Gegenstück, die Aurora (Taf. 86). Dort das Ermatten, hier das noch schlaftrunkene Sichaufrichten, das dämmernde Erwachen des Bewußtseins, der Lebensenergien. Wir denken an die Delphica zurück, an ihr flammendes Auge, ihr jugendfrisches Wesen. Leicht unwillig ob des aus dem Schlaf Gestörtseins ziehen sich die Augenbrauen zusammen; die Augenlider öffnen sich mählich, die Linke greift wie halbbewußt nach dem Kopftuch, als wolle sie die Schleier der Nacht wegziehen, den träumerischen Schlaf wegwischen. Das sanfte Sichaufrichten im Leib, das leise Anziehen des linken Fußes individualisiert weiterhin den Zustand in feinsten Weise. Und all das ist so sprechend und vollkommen, daß man wiederum von einer monumental Typisierung des Motives, besser gesagt, des Stimmungsmomentes reden kann. Daß auch da eine gewaltige Heroisierung statthat, ist aus der klassischen Schönheit dieses edlen Frauenleibes ersichtlich. Auch hier ist es die heroische Keuschheit des unberührten Leibes. Schöneres auch in der Feinheit und Sorgfalt der Marmorbehandlung hat der Künstler nicht vollbracht; höchstens der eine Louvresklave wäre daneben zu nennen. Weil aber hier nicht die rauhe, gewaltsame Saite seiner Natur klingt, sondern weil er den anderen, mehr milden Akkord seiner Seele, den schwermütig müden Mollakkord anschlägt, darum wirkt dies Werk außergewöhnlich warm und sentimental.

Jedenfalls aber wirft das Stück ein überraschendes Streiflicht in die Tiefen der Seele des Künstlers. Hier zeigt sie ihre weiche, milde, melancholische Seite. Wir wissen ja, daß es Gewaltnaturen verschiedener Art gibt: rohe, egoistische, seelisch minderwertige Menschen und andere, deren Gewalttätigkeit aus einer gewissen Sprödigkeit und ihrer Wahrhaftigkeit gegenüber der Welt geboren ist, die nicht falsch sein oder der Masse schmeicheln wollen. Sie leiden aber oft selbst am meisten darunter, daß sie ihren inneren Stimmungen allzuleicht nachgeben, schwermütig, darum hart gegen sich sind und oft nach außen abweisend, wenn nicht abstoßend auftreten. In ihnen pflegt eine innere, milde Seele zu leben, die sich freilich nur selten hervorwagt, weil sie sich grade dieser Weichheit schämt. Solche Menschen pflegen einsam und verkannt durch das Leben zu gehen. Dissonanzen zwischen sich und der Welt, zwischen außen und innen, zwischen Wollen und Können bedrängen und quälen sie. Solch eine Natur war Michelangelo, wie auch seine Briefe und Gespräche zur Genüge zeigen.

DER GREISE MEISTER

DIE LETZTE RÖMISCHE ZEIT (1534—64)

Dissonanzen der Seele enthüllen sich. Wir werden das bei einem weiteren Meisterwerk, dem Jüngsten Gericht, kennen lernen, das er seit 1534 an die Altarwand der Sixtinischen Kapelle (Taf. 88—94) malt und das am 25. Dezember 1541 enthüllt wird. Wir vermögen es nicht als klassisches, als vollkommenes Werk zu bezeichnen, weil die Aufgabe, die für die Zeit geradezu ungeheuerlich war, weder dem Geist der



ABB. 37. BRUTUS. MARMORBÖSTE. FLORENZ, BARGELLO

Renaissance noch dem Michelangelos entsprach. Eine unendliche Wandfläche war zu bedecken. Um solche Weiten zu beleben und zu einem einheitlichen Bild, zu einer geschlossenen Wirkung zusammenzufügen, genügten die Mittel der Renaissance nicht, sie entsprachen auch der besonderen Begabung des Meisters nicht. Was Michelangelo bringt, ist eine Vielzahl von Einzelgestalten, die er nicht in einem großen, übersichtlichen Zusammenhang zu bringen vermag. Es gelingt ihm dabei nicht nur nicht, dieser Aufgabe entsprechende, neue Darstellungsmittel, etwa Licht und Farbe, zu gewinnen, sondern er entsagt auch einem immer schon in der Renaissance, schon von Giotto, besonders aber in genialer Weise von Raffael verwerteten, gewaltigen Kompositionsfaktor, der Linie, der beherrschenden, zusammenhaltenden Silhouette. Wie aus einer weichen, gärenden, brodelnden Materie lösen sich die Gestalten heraus.

So unvollkommen aber das Werk als Ganzes ist, so machtvoll ist es im Einzelnen. Die Heerschar von Giganten und Titanen schlägt Seelenakkorde von nie dagewesener Größe und Wucht an. Die ganze Tiefe und Majestät seiner Seele, die inneren Dissonanzen aber auch die Disharmonien, die in dem düsteren Fanatismus der damaligen Menschheit hervorbrachen, hat der Meister mit bezwingender Gewalt vorgeführt. Noch ist es Renaissance, das sind noch Geisteshelden, Seelenmartyrer, Körpertitanen. Aber schon wenige Jahre später setzt das Barock ein. Die Gegenreformation beginnt mit ihrem Terror über die Welt zu gehen. Paul IV. will 1559 das Fresko wegen der Nacktheiten heruntergeschlagen lassen, läßt sich aber noch umstimmen, und Daniele da Volterra muß Bekleidungsstücke, Kleiderfetzen auf die verhänglichen Stellen malen. Von der körperlichen Wucht der Formen, der Vielfältigkeit der Bewegungen, der Energie der Licht- und Schattenmodellierungen ist im gleichen Maße wie von der seelischen Ausdrucksgröße zu sagen, daß das Werk zu dem Allerhöchsten gehört, was der Meister an geistiger Durchdringung der Materie geschaffen hat. Es ist, wenn auch kein klassisch ausgeglichenes, so doch ein monumental übergewaltiges Werk. Für die Seelenstimmung des Meisters und die düstere Verbissenheit der Zeit ist es charakteristisch, daß nicht die Momente des Erlöstseins und der Verklärtheit am besten gelungen sind, sondern daß Verzweiflung, Zorn und Erbitterung besonders lebendigen

Ausdruck gefunden haben. Wie hat sich doch die Menschheit seit der Antike gewandelt! Die ersten Christen schwärmten im paradiesischen Jenseits glücklich dahin, das früheste Mittelalter knüpfte an die Daseinsheitlichkeit der Antike an und hat die Passionsszenen gemieden. Noch Giotto und Fra Angelico kennen das Jüngste Gericht nur als Paradies der Erlösung. Die Szenen der himmlischen Verklärung sind von wundervoller Anmut, und noch Signorelli hat in seinen 1505 vollendeten Fresken des Jüngsten Gerichtes im Dom von Orvieto die Momente der Verklärung, des Sicherlöstaufrichtens herrlich mit weicher Gottseligkeit umspannen. Von diesem Jubel ist nichts mehr bei Michelangelo. Es ist düsterer Fanatismus, der mit Verdammung und Fluch, mit Hölle und Fegefeuer droht. Nicht einmal in der wie aufgeschreckt zusammenfahrenden Gestalt der Maria findet sich ein weicherer Ton. Christus selbst hat nichts von christlicher Milde. Wie ein antiker Kriegsgott, bartlos, von herkulischen Formen, von herber Strenge im Ausdruck, einem grausamen Imperator gleichend, sitzt er da, ohne die Hoheit und Milde eines christlichen Weltengottes (Taf. 93). Eine eigenartige Doppelbewegung läßt die Arme gegeneinandergehen. Man weiß nicht, was die Gesten der Hände sagen wollen. Soll die Rechte das Aufrichten der Gottseligen aussprechen oder die Linke? Will die Rechte den Verdammungsfluch mit herabweisender Geste hinschleudern oder soll die Linke die Abwehr der Verfluchten zum Ausdruck bringen? Interessant ist ein schwebender Christus in London, British Museum (Abb. 38), die uns wohl eine erste Idee zum Christus des Weltgerichts gibt und dieselbe Doppelbewegung zeigt.

Aber mit diesen Werken ist noch nicht die schöpferische Tat des Meisters vollbracht. Die Büste eines Brutus im Bargello, die er auf die Ermordung des grausamen Alessandro de' Medici durch Lorenzino (1537) gefertigt haben soll (Abb. 37), erscheint wie die Verkörperung eigenwilliger Kraft und starken Widerspruches. Früher schon entstanden ist eine Viktoriagruppe, als Eros gedeutet, ebenda; sie wirkt in der Gesuchtheit der Pose wenig erfreulich, wenn sie auch für eine ganze Gattung plastischer Gestaltung,



ABB. 38. AUFERSTEHENDER. KREIDE. LONDON
BRITISH MUSEUM



ABB. 39. PIETÀ. MARMOR. SCHLOSS PONTRESINA

besser gesagt, wie vom Schlag getroffen zusammenbrechen, in Windsor Royal Library (Taf. 95), ein Auferstehender in ähnlicher Haltung, allein ebenda (Taf. 96), der wie im Traum verklärt emporschwebende Christus, in London, British Museum oder ein schwebender Christus (Taf. 97). Häufig sind Passionsdarstellungen, Kreuzigungen, so etwa in Windsor (Taf. 98). Alle diese Stücke gehören der Spätzeit an. Eine Opferung Isaaks, in Florenz, Casa Buonarroti (Taf. 61), mit herkulischer Abrahamgestalt, gehört in die Zeit der Decke. Sonderbar mutet eine Reihe allegorischer Darstellungen an. Von der mysteriösen Frau mit dem Spiegel haben wir nur Kopien (Abb. 28); die springenden Bogenschützen in Windsor (Taf. 99) suchen die im Laufen bewegte Figur in lebendigen Strichen festzuhalten; der Ikarusflug, Prometheus u. a. finden sich. Das Material der Zeichnungen aus der Spätzeit ist Kreide oder Rötel, während er in seiner Frühzeit gerne die Feder, in der mittleren Zeit oft Kreide ver-

für die Platz- oder Brunnengruppe, die von allen Seiten gesehen und verstanden sein will, die Grundlage gegeben hat. Der freistehenden Statue fügt der Meister damit die freistehende Gruppe hinzu, wo die Verschmelzung der beiden Körper im Liniengefüge der Silhouette und durch das Schraubenartige der Bewegungen gewonnen wird. Giambologna, Peter Candid und das ganze Barock bauen das Motiv weiter aus. Ein Kauernder in Petersburg gehört derselben Zeit um 1530 an. Des Apollos im Bargello habe ich schon gedacht. Die beiden Fresken in der Cappella Paolina von St. Peter, Rom, mit dem Martyrium des Petrus und der Bekehrung des Paulus (1542 bis 1550), seien nur kurz erwähnt. Es sind wildaufgeregte, innerlich zerrissene Darstellungen mit starker Entwicklung der Tiefenbewegung in den Gestalten und Gruppierungen.

Dazu müßte eine große Anzahl lebensvoller Handzeichnungen, die den gleichen Geist dramatischer Energie und heroischer Herbheit offenbaren, hinzugefügt werden, besonders eine Anzahl Auferstehungen in wildaufgeregter Bewegtheit, wo die Grabwächter geblendet, oder

wendet. Besonders reich mit Zeichnungen seiner Hand bedacht sind die Casa Buonarroti in Florenz und das Teyler-Museum in Haarlem, ferner auch die Uffizien in Florenz, der Louvre in Paris und das British Museum in London.

Die letzten Werke seines Meißels sind dann drei Pietätdarstellungen. Am meisten vollendet ist die etwa 1550 von ihm ausgeführte und für sein eigenes Grab bestimmte Gruppe im Dom zu Florenz (Taf. 100) mit dem in sich zusammenbrechenden Christus als Symbol der eigenen, zusammenbrechenden Kraft, wo der tote Körper in die Arme der beiden knienden Frauen gleitet, nur noch von der bärtigen Gestalt aufrecht gehalten. Welch' Gegensatz zu der frühen Pietà in St. Peter, wo in Jugendschönheit und harmonischer Ausgeglichenheit ein weiches Ruhen im Körper herrscht und harmonisch zusammenstimmt! Bei der späten Pietà ist es der Zusammenbruch. Das ist der tote Leib, das ist das Martyrium vom Kreuz, das schmerzhaftes Ausgelittenhaben; die beiden Frauen charakterisieren die alte, klagende Mutter und die junge, liebevoll mitleidige Magdalena. Nicht die Linie, sondern die körperliche Massigkeit spricht, ganz im Gegensatz zu dem feinfühligsten Linienwerk der frühen Pietà. Das ist der Wandel aus der jugendfrischen Lebensstimmung des Fünfundzwanzigjährigen in die des greisen Meisters, den Melancholie von seinen einstigen Zielen abbrachte. Von den beiden anderen Darstellungen ist die in Schloß Pontresina (Abb. 39) interessant, weil sie das Motiv der Kreuzabnahme noch stärker betont. Es ist nicht die Repräsentation des toten Leibes, sondern die dramatische Aktion der Kreuzabnahme. Eine Rötelsezeichnung (Taf. 101) ergänzt die verstümmelte Darstellung und ist zur Klarlegung des Motives wichtig. Das Thema hat ihn außerordentlich beschäftigt, wie die vielfachen Entwürfe in seinem Zeichnungenwerk erweisen. Auch das Gemälde der Grablegung, in London, National Gallery (Taf. 67), wohl von anderer Hand nach einer Zeichnung oder der Untermalung des Meisters ausgeführt, bringt schon, wenn auch wesentlich früheren Datums, all die Motive des Zusammenbrechens und des Schmerzes wie der Mühsal. Die Last des Alters, der Fluch, das Dahinschwinden eigener Kraft miterleben zu müssen und dazu die Verdammnis in eine ganz andere Zeit hineinzuragen, all das klingt uns in solchen Gestalten entgegen. Gerade sie künden uns die Tragik des Geschickes, das über dem vereinsamten Renaissancetitanen gestanden hat.

Der Meister scheint nach seiner Rückkehr nach Rom nicht mehr die rechte Energie zu plastischer Großarbeit besessen zu haben. Genannte Pietägruppen sind unvollendet geblieben oder verhaun. Bei der letzten Vollendung des Juliusgrabes überläßt er die Ausführung der minderwertigen Gestalten Lea und Rahel, oder *vita activa* und *vita contemplativa* genannt, ferner die Figuren des Obergeschosses, Gehilfen. In den letzten Jahrzehnten schreitet die Abstraktion vom Materiellen gewaltig vorwärts. Der alternde Meister hat sich in wachsendem Maße architektonischen Aufgaben zugewendet. In Florenz arbeitet er, nachdem der Plan der S. Lorenzo-Fassade gefallen war, neben der Cappella Medici die Biblioteca Laurenziana (voll. 1534); in Rom haben neben Einzelarbeiten, die Porta Pia, das Kranzgesims des Palazzos Farnese, der Innenbau von S. Maria degli Angeli, der Ausbau des Kapitols und die Peterskuppel als seine hervorragendsten Leistungen zu gelten. In ihnen wächst nun seine Gestalt als Architekt zu gewaltiger Bedeutung heran. Am Kapitol stellt er der kommenden Zeit ganz große, neue Gesichtspunkte für die künstlerische Gestaltung der großen Platzarchitektur



ABB. 40. STUDIE. KREIDE. HAARLEM, MUSEUM TEYLER

auf. Im Bau von St. Peter (Abb. 43) hat er, alle Zeiten überragend, die ganz grandiose Form, den vollendeten Monumentaltypus des Zentralbaues mit beherrschender Kuppel geschaffen. Die Gesamtanlage wurde später durch den Langbau Madernas verunstaltet. Die Kuppel ist 1592 von Giacomo della Porta, der die Erhöhung des Aufbaues um ein Drittel brachte, vollendet. Die schon von Michelangelo geplanten Nebenkuppeln sind von Vignola ausgeführt. Noch heute erhebt sich diese Kuppel Michelangelos als das Symbol des weltherrlichen Papsttums, aber auch als ewiges Wahrzeichen dessen, was die große Renaissance als ihr Endziel ansah, als ihr Höchstes gewollt hat. Es ist die gewaltige, organische Belebung aller Form, die Monumentalisierung und Heroisierung auch der architektonischen Form, indem auf die große



ABB. 41. STUDIE. KREIDE. HAARLEM, MUSEUM TEYLER

Architektur das ganze Lebensgefühl des Künstlers wie der Zeit übertragen und die tote Steinmasse zu machtvoller Organismus geformt wird.

Das Werk des größten Meisters der Renaissance, des erhabensten Plastikers aller Zeiten, dessen Monumentalität nicht allein in der Größe seiner Formgebung, sondern auch in der ungeheuren Intensität der seelischen Belebung und sentimentalischen Durchdringung dieser Form liegt, erhält damit seine Bekrönung. Wir wissen, wie herb sein Leben in Schwermut und Entsagen ausklingt, wie er in seinen späten Jahren noch grüblerischer Dichter, dichterischer Philosoph wird. Seine Briefe und Sonette an die Dichterin Vittoria Colonna, die er 1536 kennen lernte, nehmen einen breiten Raum ein. Wollten wir auch dieses Michelangelos gedenken, so hätten wir noch viel zu sagen. Wenn wir aber in sein dichterisches Werk hineinschauen, so entdecken wir ein eigenartiges Wirrsal der Gedanken. Wir dürfen es keinesfalls überschätzen. Diese auch

in verschiedenen Übersetzungen herausgegebenen „Rime di Michelangelo“ (Ausgabe von C. Frey, 1897) offenbaren den grüblerischen, sich in düsteren Gedankenreihen, in religiösen Betrachtungen bewegendem, alternden Meister. Er ist nicht im gleichen Sinne, wie er Formbildner war, auch poetischer Gedankengestalter gewesen. Seine Gedichte sind uns aber auch kulturhistorisch wichtige Dokumente für die Erkenntnis des Zeitgeistes und der religiösen Reaktion, wie sie für das Begreifen der Psyche und die Gedankenwelten dieses Meisters bedeutsam sind.

Bald wendet er sich an Dante, sein eigenes Lebenswerk weit hinter das Werk des angebeteten Dichters stellend.

Vom Himmel kam er, litt in Menschengestalt
Und stieg herab, als Läuterung zur Hölle.
Dann kehrt er wieder ein zur Himmels Helle,
Die er uns so erstritt mit Gottgewalt.

Auch du hochhehrer Stern hast hier gewalt,
Wo ich geboren ward, an gleicher Stelle.
Wie hoch der Menschheit Dank hier auch anschwellt,
Gott ist's allein, der ganz dein Werk vergalt.

Ja Dante ist's, an den mein Lied sich wendet,
Dem doch von seines Volkes niedrer Brut
Ward für sein Werk nie würdig Dank gespendet.

Wär' ich nur er, voll seines Geistes Glut,
Selbst das Exil, das ihm sein Heim entfremdet,
Gäb' ich nicht hin für solches höchstes Gut.

Von den an Vittoria Colonna gerichteten Sonetten wähle ich nicht eines von denen, wo er wie ein Jüngling, etwas gekünstelt von flammender Liebe und ihrer Schönheit spricht; wissen wir doch, daß die 1492 Geborene an sich schon nicht mit Schönheit ausgestattet war.

Mit deinen Augen seh' ich Licht und Leben,
Wo meine nichts als düstere Schatten schauen.
Wenn meine Glieder sich nichts mehr zutrauen,
Auf deinen Schultern möcht' ich Welten heben.
Du leihst mir Schwingen, leicht emporzuschweben,
Dein Geist läßt wandeln mich in Himmelsauen.
Trotz Hitze frier' ich, glüh' beim Frost, dem rauhen,
Bin bleich, bin rot, wie's du mir magst angeben.

Von deinem Willen nährt mein Wollen sich,
In deinem Herzen wurzeln die Gedanken,
Dein Atem meiner Worte Kraft entbindet.

Denn wie der Mond, der nichts hier ist für sich,
Auch wir zum Schauen das Licht den Sonnen danken,
An deren Glanz sich unser Leben zündet.

Oder Bezug nehmend auf sein Bildhauerhandwerk:

Was immer schon ein Künstler in sich trägt,
Es hält der Marmorblock in harter Hülle.
Aus rohen Steines schwerer Überfülle
Löst es der Meißel, der zur Form ihn schlägt.
Holdselig Weib, was sich in mir auch regt,
An Glück, an Leid, in deines Herzens Stille,
Zu bilden das, was all mein Ich bewegt.
Fehlt mir die Kraft, so stark auch drängt mein Wille.
Was nützt mir da all deiner Schönheit Schein,
Unselige Natur, unheilvoll Los,
Gleich schwerer Last auf meinen Schultern drückend.
So schließt dein Herz Glück und Verderben ein.
Bei aller Liebe schaff' ich Unheil bloß,
Aus deines Herzens Grund nur Tod entrückend.

Die erste Strophe betreffend, möchte ich auf einen Brief, den Michelangelo dem Benedetto Varchi, dem Präsidenten der Akademie in Florenz, als er ihm eine theoretische Abhandlung sandte, schrieb, hinweisen. Darin sagt er: die Skulptur ist die Kunst des Fortnehmens (per forza di levare), die Malerei die des Auftragens (per via di porre).

Wie schwermütig trübselig klingt das Lied an die Nacht:

O, Nacht, du dunkle, so holdselige Nacht,
In deinem Frieden ruht jedwedes Ringen.
Und solcher Wohltat wahres Lob zu singen,
War mancher hohe Geist zum Dank bedacht.
Das trübe Denken löst sich sanft und sacht,
Senkst du die Schatten mit den feuchten Schwingen,
Wenn meine Kraft nicht konnt' ihr Ziel erzwingen;
Dein Hauch hat mir Erfüllung oft gebracht.
Doch dunkle Todesnacht, noch süßer du,
Was immer unser schweres Herz bedrängt,
Dein süßer Balsam alles von uns nimmt.
Der Kranke findet in dir endlich Ruh,
Du trocknest Tränen, lös'st, was uns beengt,
Löschst, was als letzter Kummer in uns glimmt.

Wie viel schöner ist doch sein Gedicht an den Morgen, das uns die Aurora der Medicikapelle singt. Am 19. Februar 1564 hat die Todesnacht seine letzten Tränen getrocknet. Sein Leib wurde heimlicherweise nach Florenz gebracht, und dort wurde er unter ungeheurer Beteiligung in S. Croce begraben. Die drei Künste: Architektur, Malerei, Skulptur, trauern an seinem Grabe.

Dacché discesi col mortal suo poi
 Che misto ebbe l'arte vno gusto e spio
 ritorno mio a contemplare dió
 E dar di tutto l'uno lume a noi
 L'idea stacca che oraggi suoi
 fe chiaro a torto el mio oia maggio
 me farei premio tutto modo rio
 tu sol che la creasti esser per questo poi
 Di darte dico che mal conosco
 fur lo pre suo da quel popolo ingrato
 che solo a iusti mator di sanza
 fussia pur luiatal fortuna nato
 e la spro esilio suo cola mirata
 darte del mio d'io felice stato

ABB. 42. SONETT, VON MICHELANGELO GESCHRIEBEN

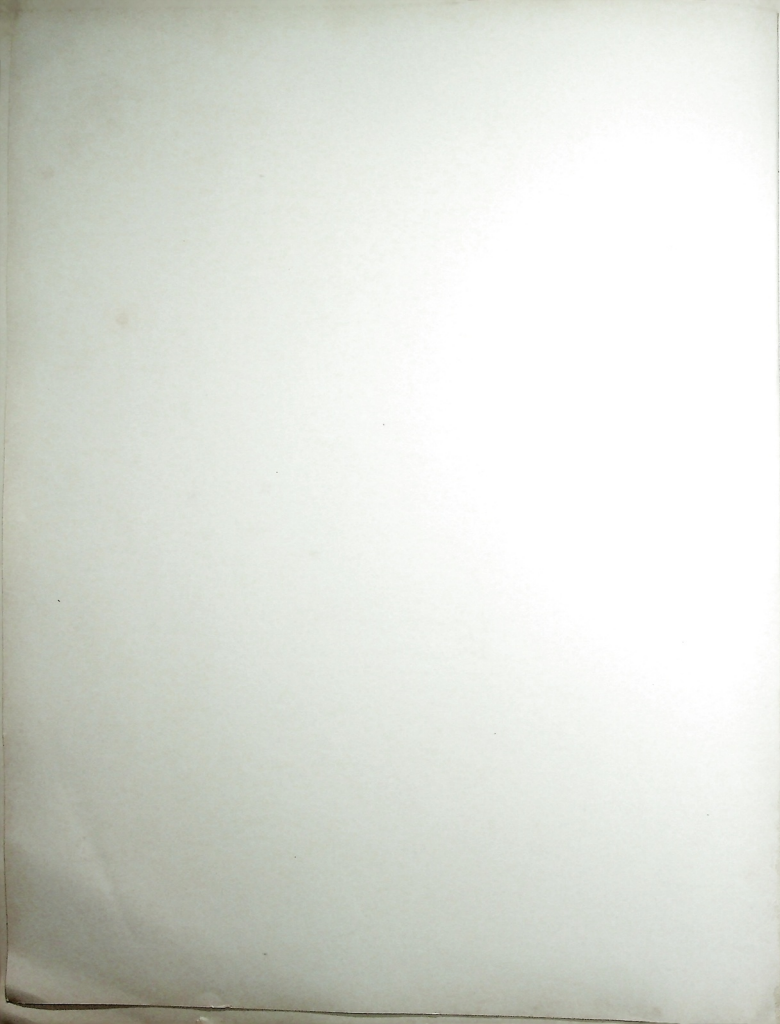
in seiner einzigartigen Vereinfachung der vollkommensten Meister der Bildhauerei war. Denn diese ist eine Kunst, die nicht ausschweifende Vielfältigkeit, sondern zum Höchsten konzentrierte Einheit braucht. Michelangelos Schöpfertage erfüllen doch die innersten Gesetze der Plastik, wenn sie in wenigen vieles, in einer Gestalt alles sagen. Dann aber ist Michelangelo der Meister gewesen, der Typen zu schaffen vermochte wie kein anderer. Darin liegt vielleicht seine höchste Monumentalität. Seine Werke sind Dinge an sich: die Pietà, der jugendliche Stürmer, die heilige Familie, die junge und die alte Sibylle, der prophetische Held, der zorngefüllte, kraftstrotzende, männliche Prophet, die Schöpfung, die Nacht, der Morgen, die Stehfigur, die Sitzfigur, die liegende Gestalt, das Ausruhen u. a. Gerade mit dieser Typisierung des Motives, der Monumentalisierung der Form und Heroisierung des Menschen erhebt er sich über den Handwerker, den Schönheitsbildner heraus zum machtvollen Genius, der eben Geist, höheres Menschentum genug in sich trägt, der Menschheit neue Begriffe, besonders den eines alleredelsten Menschentums im Künstlerwerk zu schaffen. Alle Klassizisten und Verehrer der Antike haben immer schon mit Recht diese Gewaltnatur gehaßt, weil er eigentlich die Antike und ihre Schönheitsformel des edlen Ausgleiches, der hohen Einfalt und stillen Größe erledigt hat. Nicht erst seit ihm, aber gewiß mit ihm im besonderen Maße, fordern wir vom Künstler höchstes Menschentum, fordern wir die ganze, heiße, glühende Künstlerseele in seinem Werk. Gewiß ist der Mensch, der dahintersteht, eine äußerlich rauhe, gegen andere, wie gegen sich harte Natur. Aber zu der Herbeheit seines Wollens kommt doch

Wir sind am Ende. Überschaun wir den Meister und sein Werk. Er war gewiß einer der Ganzgroßen, einer der gewaltigsten Vollender schöpferischer Taten. Wer sonst in der Weltgeschichte der Kunst hat solche Kraft hergegeben, wer sonst hat zu der Klarheit des Geistes, der Kraft des Willens gleiche Intensität der Seele eingesetzt! Seit Michelangelo wissen wir, daß Steine reden können, daß der harte Marmorblock weich und warm, voller Inbrunst und Leben sein kann. Seit ihm wissen wir, was große Plastik heißt, denn er hat dieser Kunst zur Vollkommenheit in Form wie Inhalt verholfen und zwar nicht nur in der menschlichen Statue, sondern auch in Bild und Architektur. Gerade darum ist er ein ganz Großer, weil er so einer Kunstgattung vollendete Form gab. Man hat ihn irgendwo einen phantasiearmen Genius genannt. Wie sehr verkannte der, der das sagte, daß er eben

unendlich viel Schönheit einer stimmungreichen Seele. Und mit seinem Werk schreiten wir durch alle Phasen des Lebens, wir sehen den Stürmer und Dränger, den jugendlichen Schwärmer, den willensstarken, rücksichtslosen Mann, die beruhigende Stimmung des Alters und die letzte, große Absage des Greises an das Leben, alles in wundervoller, heroischer Wucht und Größe, immer Wärme und Kraft spendend in dem voll Erfülltein einer großen Seele. Wahrhaftig, das ist allerhöchstes, künstlerisches Heldentum!



ABB. 43. DIE PETERSKUPPEL, ROM



Werke Michelangelos in historischer Folge

PLASTIK UND MALEREI*)

Die Madonna an der Treppe. 0,59 × 0,39. Relief. Marmor. Florenz, Casa Buonarroti	Taf. 1
Der Kentaurenkampf. 0,79 × 0,83. Relief. Marmor. Florenz, Casa Buonarroti	Abb. 5
Apollo. h. 0,78. Marmor. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum	Abb. 6
Hl. Petronius und hl. Prokulus. Marmor. Bologna, S. Domenico	
Leuchterhaltender Engel. Marmor. Bologna, S. Domenico	Taf. 2
Bogenspannender Cupido. Marmor. London, Victoria- und Albert-Museum	
Der trunkene Bacchus. h. 2,08. Marmor. Florenz, Bargello	Taf. 3, Abb. 7
Pietà. h. 1,75. Marmor. Rom, St. Peter	Taf. 4
Madonna mit Kind. h. 1,25. Marmor. Brügge, Liebfrauenkirche	Taf. 5
David. h. 5,50. Marmor. Florenz, Akademie	Taf. 6, 7, Abb. 11
Modelle zum David. Ton. Florenz, Casa Buonarroti	Abb. 12, 13
Matthäus. h. 2,20. Marmor. Florenz, Akademie	Taf. 8
Die Heilige Familie (Tondo Doni). Dm. 1,15. Gemälde. Florenz, Uffizien	Taf. 9
Maria mit Kind und Johannes (Tondo Taddei). Dm. 1,09. Marmor. London, Akademie	Taf. 11
Maria mit Kind und Johannes (Tondo Pitti). Dm. 0,81. Marmor. Florenz, Bargello	Taf. 12
Die Badenden. Karton (verloren). Gesamtansicht und Ausschnitte	Abb. 16—18
Die Sixtinische Decke. Fresko, Gesamtansicht	Abb. 24
Die größeren Darstellungen	Taf. 18—32
Die Propheten	Taf. 33—43
Die Sibyllen	Taf. 44—51
Die Sklaven	Taf. 52—57
Zwickeldarstellung: Esther und Ahasver.	Taf. 58—60
Lünettenstücke	Taf. 62—66, Abb. 27
Grablegung Christi. 1,66 × 1,48. Gemälde. London, National Gallery	Taf. 67
Grabmal Julius' II. Marmor. Rom, S. Pietro in Vincoli	Taf. 68
Moses. h. 2,55. Marmor. Rom, S. Pietro in Vincoli	Taf. 69—70
Gefesselter Sklave. h. 2,30. Marmor. Paris, Louvre	Taf. 71
„ „ h. 2,20. Marmor. Paris, Louvre	Taf. 72
Drei gefesselte Sklaven. h. 2,30. Marmor. Florenz, Akademie	Taf. 74—76
Christus. h. 2,08. Marmor. Rom, S. Maria sopra Minerva	Taf. 77
Der Sieg. h. 2,80. Marmor. Florenz, Akademie	

*) Auch die nicht abgebildeten, echten Werke sind aufgeführt.

Modell zu einer Frau. Ton. Florenz, Casa Buonarroti	Abb. 31
Modell zu Simson. Ton. Florenz, Casa Buonarroti	Abb. 32
Cappella Medici. Marmor. Florenz, S. Lorenzo	Abb. 33
Grabmal des Guiliamo de' Medici. Florenz, S. Lorenzo	Taf. 79—81
Madonna Medici. h. 2,07. Marmor. Florenz, S. Lorenzo	Taf. 82
Grabmal des Lorenzo de' Medici. Florenz, S. Lorenzo	Taf. 84—86
Apollo (David). h. 1,49. Marmor. Florenz, Bargello	Taf. 87
Kauernder. h. 0,56. Marmor. Petersburg, Eremitage	Abb. 37
Brutus. h. 0,65. Marmor	Taf. 88—94
Jüngstes Gericht. Fresko. Rom, Sixtinische Kapelle	
Kreuzigung Petri. Fresko. Rom, Vatikan, Capp. Paolina	
Bekehrung Pauli. Fresko. Rom, Vatikan, Capp. Paolina	Taf. 100
Grablegung Christi. h. 2,34. Marmor. Florenz, Dom	Abb. 39
Grablegung Christi. Marmor. Schloß Pontresina	
Grablegung (verhauen). Marmor. Rom, Pal. Rondanini	

ARCHITEKTUR

Biblioteca Laurenziana	
Kapitol, Platzanlage mit Palästen	
Palazzo Farnese. Kranzgesims	
S. Maria degli Angeli. Ausbau des Inneren	
S. Peter. Zentralanlage und Kuppel	Abb. 43

ZEICHNUNGEN

Petrus, aus Masaccios Schlüsselverteilung. 39,5×19,7. Feder. München, Graph. Kabinett	Abb. 2
Stehender König. 21,1×22,8. Feder und Kreide. London, British Museum	Abb. 3
Studie zum David. 18,8×26,7. Feder. Paris, Louvre	Abb. 14
Kopfstudie zur Maria des Donitondo. 17×21. Rötel. Florenz, Casa Buonarroti	Abb. 15
Kopfstudie zu einer Hintergrundsfigur des Donitondo. 16,6×20,6. Rötel. Oxford, University	Taf. 10
Aktstudie zu den Badenden. Laufender und Stehender. 22,2×19,9. Feder. Wien, Albertina	Taf. 13
— — Sitzender. 28,1×41,2. Feder. London, British Museum	Taf. 14
— — Stehender. Kreide. Haarlem, Museum Teyler	Taf. 15
— — Laufender. Kreide. Haarlem, Museum Teyler	Taf. 16
— — Rückenfigur. 28,6×41,1. Feder. Florenz, Casa Buonarroti	Abb. 19

Fratze. Feder. Paris, Louvre	Taf. 17
Skizze zur Sixtinischen Decke. 38,4×26,8. Feder und Kreide. London, British Museum	Abb. 20
— 25×36. Feder und Kreide. Paris, Privat	Abb. 21
Studien zur Decke: Aus einem Skizzenbuch. 27,3×27,5. Feder und Kreide. Oxford, University	Abb. 22
Kopfstudie eines Schreienden zur Sintflut. (Kopie.) Kreide. Florenz, Uffizien	Taf. 21
Aktstudie zum Adam auf der Schöpfung Evas. 25,5×32. Kreide. Paris, Louvre	Abb. 23
Studie zur Libyschen Sibylle. 33,3×19,2. Rötel. Madrid, Privat	Abb. 25
Beinstudien. 19,5×25,7. Kreide. Florenz, Casa Buonarroti	Abb. 26
Aktstudie zu einem Sklaven (über Persica). Rötel. Haarlem, Museum Teyler	Taf. 56
Aktstudie zu Haman. 20×40. Rötel. London, British Museum	Taf. 59
Studie zu Haman. Kopf und Arme. Rötel. Haarlem, Museum Teyler	Taf. 60
Opferung Isaaks. 29,8×42,6. Kreide und Rötel. Florenz, Casa Buonarroti	Taf. 61
Frau mit Spiegel. (Kopie.) Feder. Florenz, Uffizien	Abb. 28
Entwurf zum Juliusgrab. (Kopie.) Feder. Florenz, Uffizien	Abb. 29
Studien zum Juliusgrab und zur Libica. 28,8×19,9. Rötel. Oxford, University	Taf. 73
Betende (Entführung?). Feder. Haarlem, Museum Teyler	Taf. 78
Studie zu Christus. 20,6×23. Feder und Rötel. London, Privat	Abb. 30
Skizze zu den Medicigräbern. 16,9×21,6. Feder. London, British Museum	Abb. 34
Skizze zu den Medicigräbern. 19×27,4. Kreide. London, British Museum	Abb. 35
Skizze zu den Medicigräbern. 20,7×28,8. Kreide. London, British Museum	Abb. 36
Aktstudie zur Medici-Madonna. 19,2×31,7. Kreide. London, British Museum	Taf. 83
Entwurf zum jüngsten Gericht. 30×42. Kreide. Florenz, Casa Buonarroti	Taf. 90
Aktstudie zum jüngsten Gericht. Rötel. Haarlem, Museum Teyler	Taf. 92
Auferstehender. 26,8×41. Kreide. London, British Museum	Abb. 38
Auferstehung Christi. 35×24. Kreide. Windsor, Royal Library	Taf. 95
Der auferstehende Christus. 37,4×22,2. Kreide. Windsor, Royal Library	Taf. 96
Die Auferstehung. 28,9×32,7. Kreide. London, British Museum	Taf. 97
Kreuzigung. 21×38,3. Kreide. Windsor, Royal Library	Taf. 98
Die Bogenschützen. 32,4×22. Rötel. Windsor, Royal Library	Taf. 99
Kreuzabnahme 28,3×37,2. Rötel. Oxford, University	Taf. 101
Prophet. Entwurf zu Gestalten in der Peterskuppel. Kreide. Haarlem, Museum Teyler	Abb. 40
Prophet. Entwurf zu Gestalten in der Peterskuppel. Kreide. Haarlem, Museum Teyler	Abb. 41

ABGEBILDETE WERKE ANDERER MEISTER

Marcello Venusti (?), Porträt Michelangelos. Rom, Kapitol. (Titelblatt)	
Unbekannt, Bronzekopf Michelangelos. Paris, Louvre	Abb. 1
Bertoldo, Reiterschlacht. Bronze. Florenz, Bargello	Abb. 4
Donatello, Hl. Georg. Marmor. Florenz, Or San Michele	Abb. 9
Donatello, David. Bronze. Florenz, Bargello	Abb. 10
Deutscher Meister um 1420, Pietà. Erfurt	Abb. 8



MADONNA AN DER TREPPE
MARMOR. FLORENZ, CASA BUONARROTI



KNIENDER ENGEL
MARMOR. BOLOGNA, S. DOMENICO





DER TRUNKENE BACCHUS
MARMOR. FLORENZ, BARGELLO

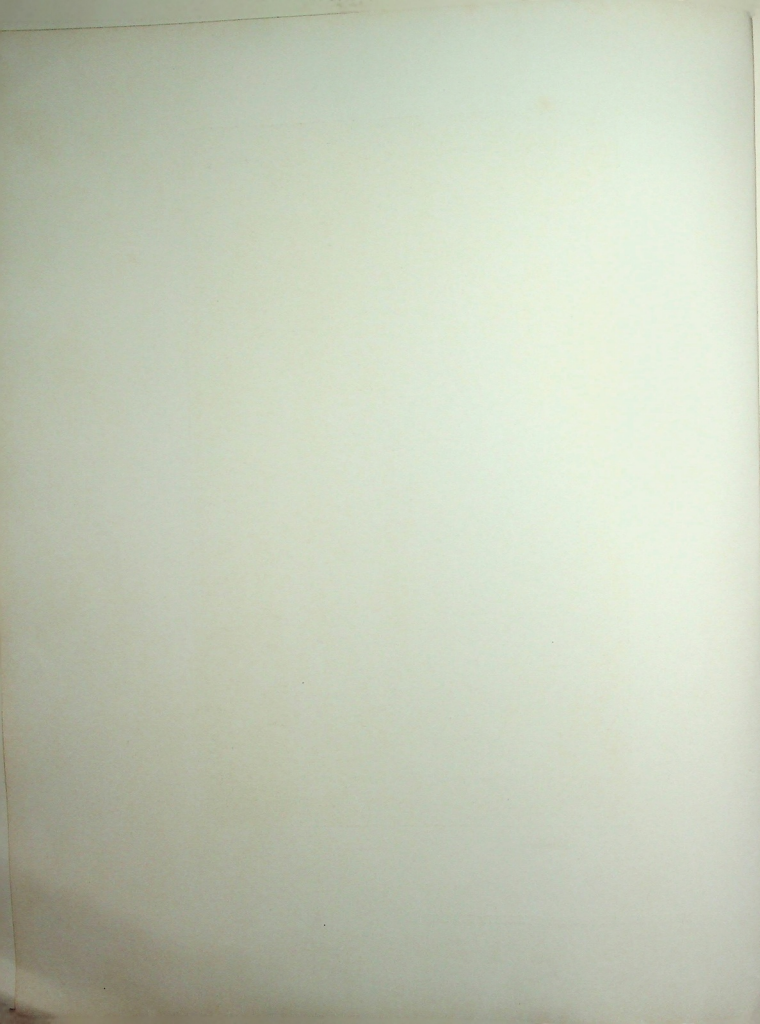


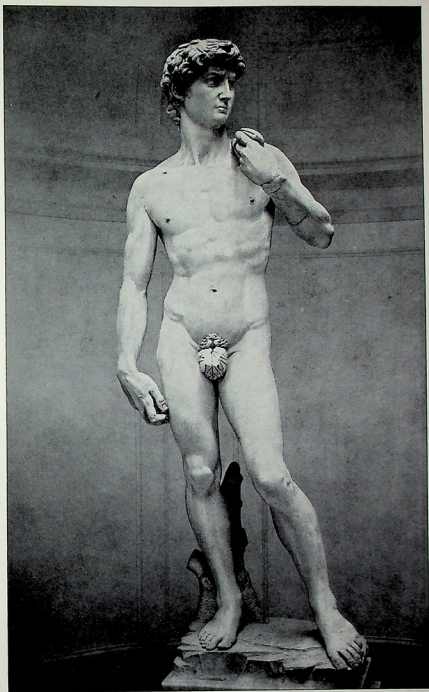
PIETÀ. MARMOR. ROM, ST. PETER



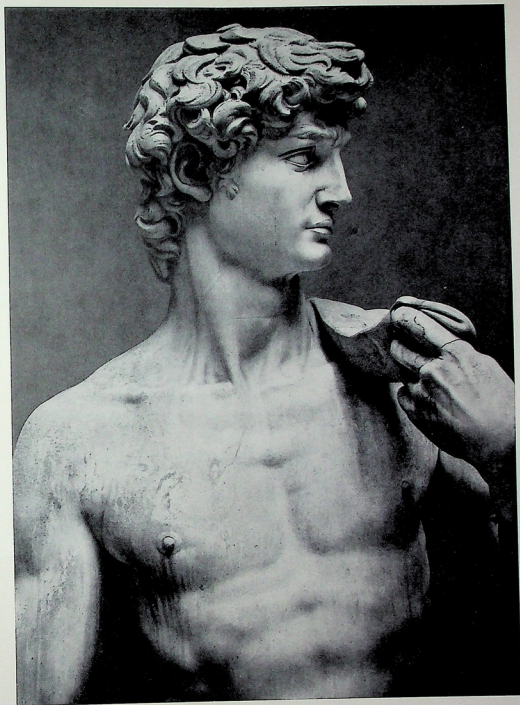


MADONNA MIT KIND. MARMOR. BRÜGGE





DAVID. MARMOR. FLORENZ, AKADEMIE



KOPF DES DAVID. FLORENZ, AKADEMIE

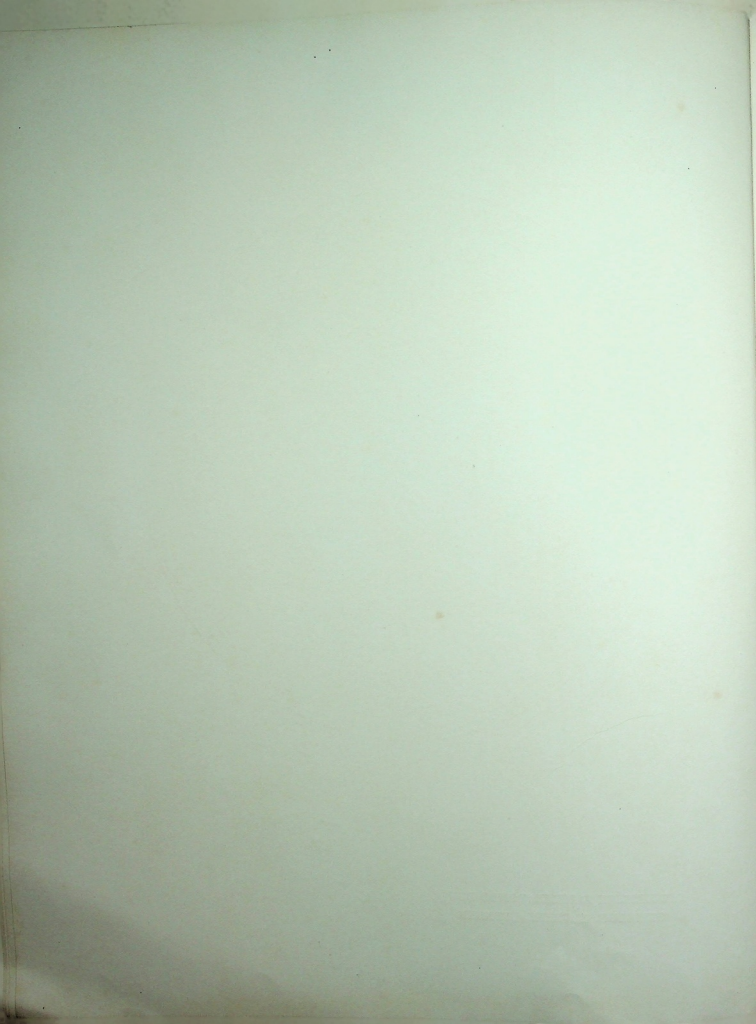


MATTHAUS. MARMOR. FLORENZ, AKADEMIE



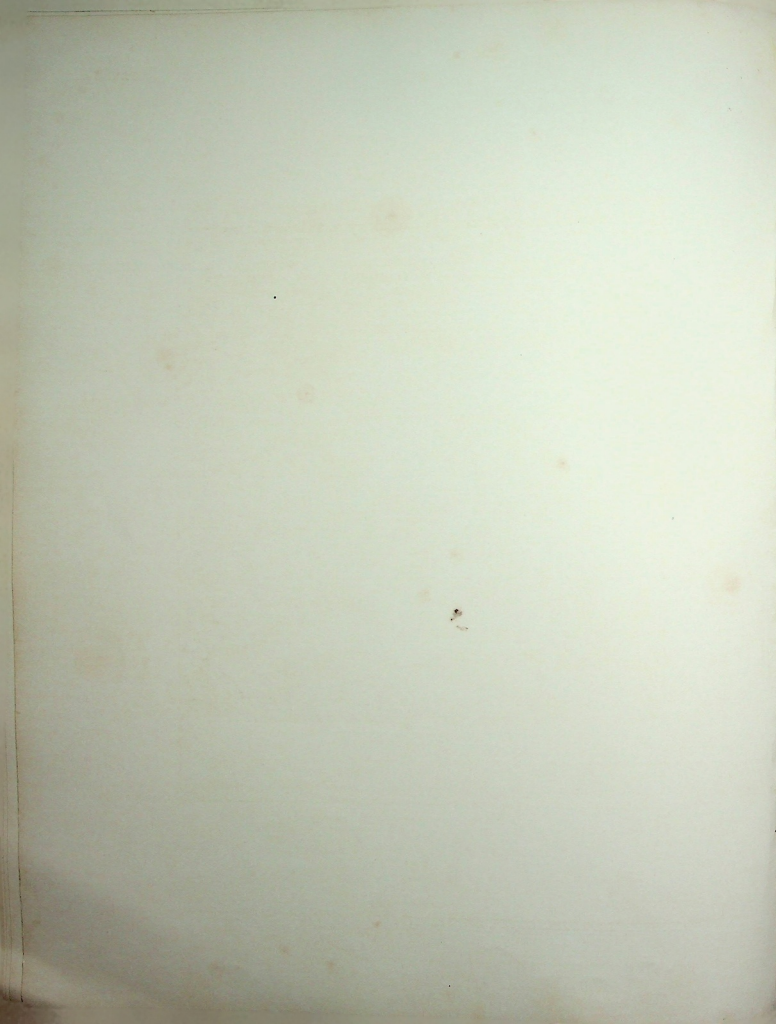


DIE HEILIGE FAMILIE (TONDO DONI)
GEMÄLDE. FLORENZ, UFFIZIEN





KOPFSTUDIE. RÖTEL. OXFORD, UNIVERSITY

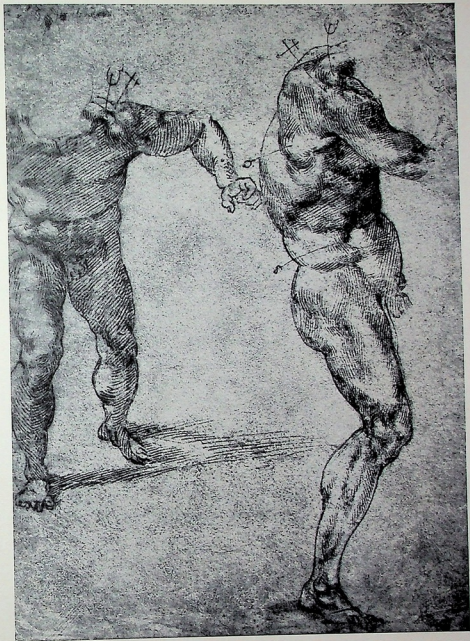




MARIA MIT KIND UND JOHANNES (TONDO TADDEI)
MARMOR. LONDON, AKADEMIE



MADONNA MIT KIND UND JOHANNES (TONDO PITTI)
MARMOR. FLORENZ, BARGELLO

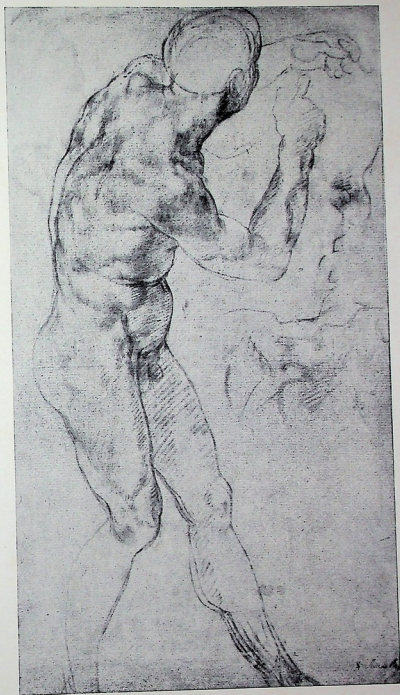


AKTSTUDIE ZU DEN BADENDEN
FEDER. WIEN, ALBERTINA



AKTSTUDIE ZU DEN BADENDEN
FEDER. LONDON, BRITISH MUSEUM





AKTSTUDIE ZU DEN BADENDEN
KREIDE. HAARLEM, MUSEUM TEYLER



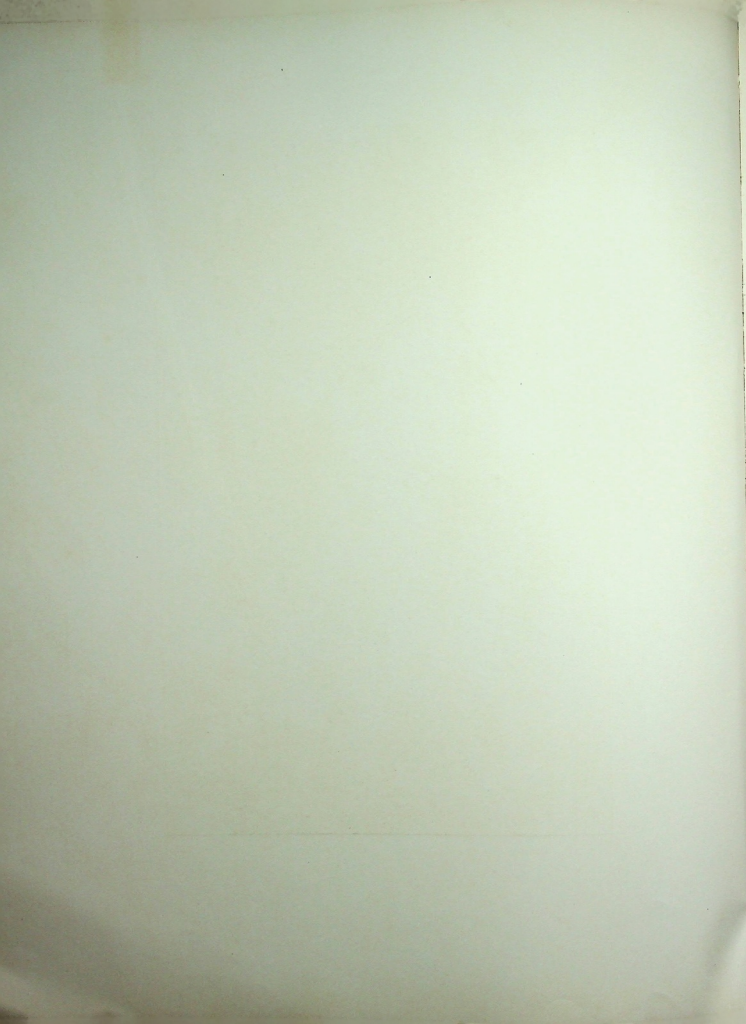
STUDIE ZU DEN BADENDEN
KREIDE. HAARLEM, MUSEUM TEYLER

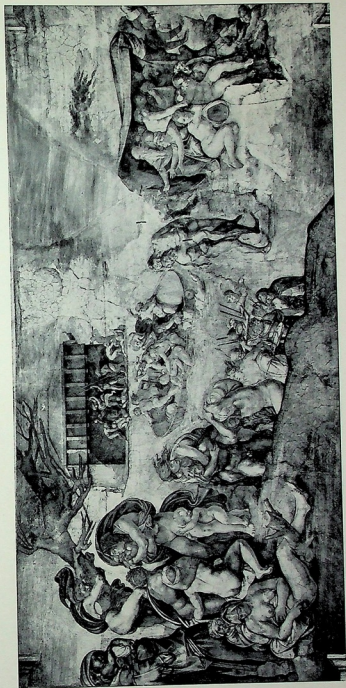


FRATZE. FEDER. PARIS, LOUVRE



DAS OPFER NOAHS. ROM. SIXTINISCHE DECKE





DIE SINTFLUT. ROM, SIXTINISCHE DECKE



DIE SINTFLUT (AUSSCHNITT)
ROM, SIXTINISCHE DECKE



KOPFSTUDIE ZUR SINTFLUT. KREIDE. FLORENZ, UFFIZIEN



DIE SCHANDE NOAHS. ROM, SIXTINISCHE DECKE



DER SUNDENFALL UND DIE VERTREIBUNG AUS DEM PARADIES
ROM, SIXTINISCHE DECKE



DER SUNDENFALL. KOPF EVAS. ROM, SIXTINISCHE DECKE



DIE SCHÖPFUNG EVAS. ROM. SIXTINISCHE DECKE



DIE SCHÖPFUNG ADAMS. ROM, SIXTINISCHE DECKE



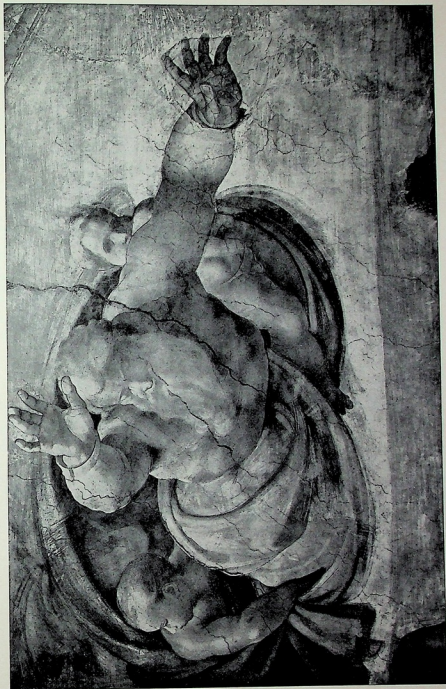
DIE SCHÖPFUNG ADAMS, GOTTVATER (AUSSCHNITT)
ROM, SIXTINISCHE DECKE





DIE SCHÖPFUNG ADAMS, KOPF ADAMS
ROM, SIXTINISCHE DECKE

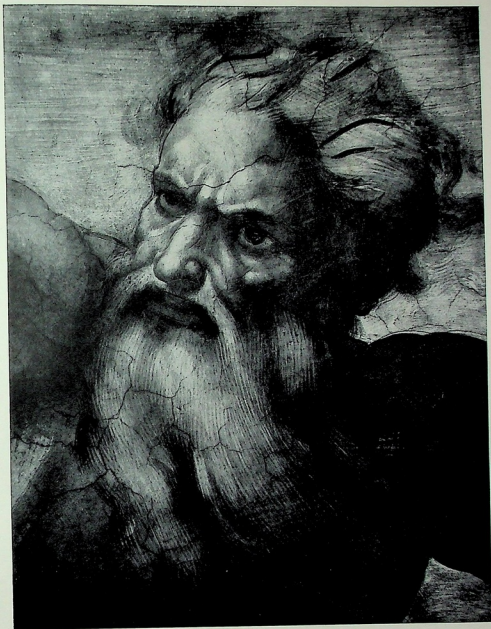




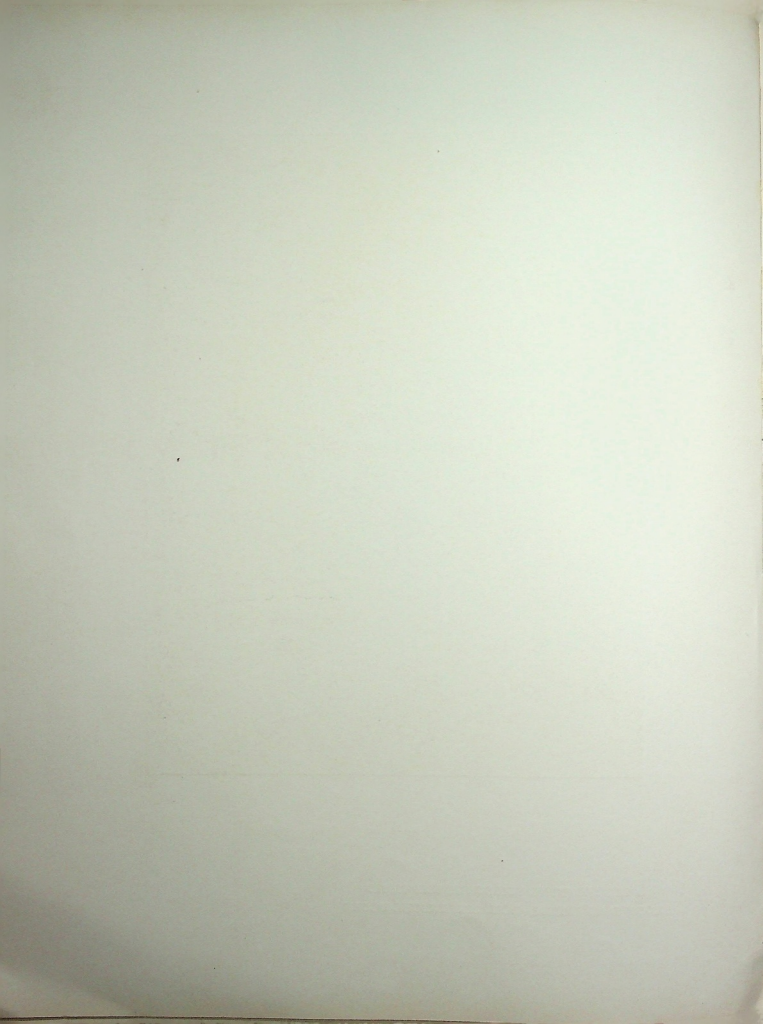
DIE SCHÖPFUNG DER TIERE. ROM, SIXTINISCHE DECKE



DIE SCHÖPFUNG DER ERDE, UND DIE SCHÖPFUNG VON SONNE UND MOND
ROM, SIXTINISCHE DECKE



DIE SCHÖPFUNG VON SONNE UND MOND
KOPF GOTTVATERS. ROM, SIXTINISCHE DECKE





DIE TEILUNG VON LICHT UND FINSTERNIS
ROM, SIXTINISCHE DECKE





DER PROPHET ZACHARIAS. ROM, SIXTINISCHE DECKE



DER PROPHET JOEL. ROM, SIXTINISCHE DECKE



DER PROPHET JESAIAS. ROM, SIXTINISCHE DECKE

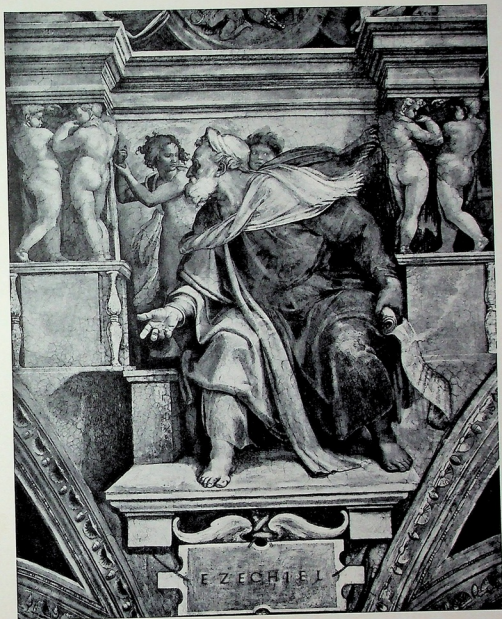


DER PROPHET JESAIAS. KOPF. ROM, SIXTINISCHE DECKE





DER PROPHET JESAIAS. PUTTENKOPF. ROM, SIXTINISCHE DECKE



DER PROPHET EZECHIEL. ROM, SIXTINISCHE DECKE



DER PROPHET EZECHIEL. KOPF. ROM, SIXTINISCHE DECKE



DER PROPHET EZECHIEL. ENGEL. ROM, SIXTINISCHE DECKE

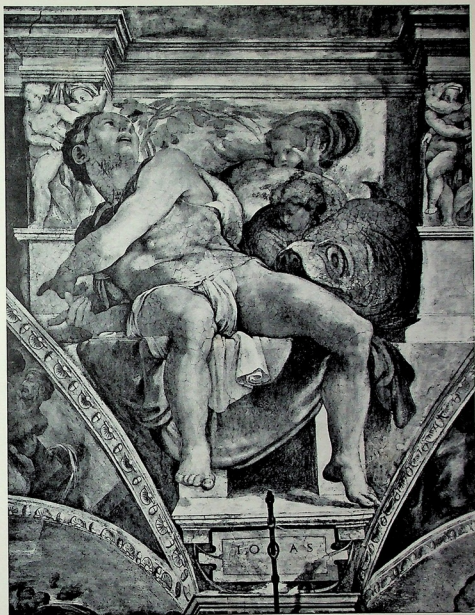




DER PROPHET JEREMIAS. ROM, SIXTINISCHE DECKE



DER PROPHET DANIEL. ROM, SIXTINISCHE DECKE



DER PROPHET JONAS. ROM, SIXTINISCHE DECKE



DIE SIBYLLE DELPHICA. ROM, SIXTINISCHE DECKE



DIE SIBYLLE DELPHICA, KOPF. ROM, SIXTINISCHE DECKE



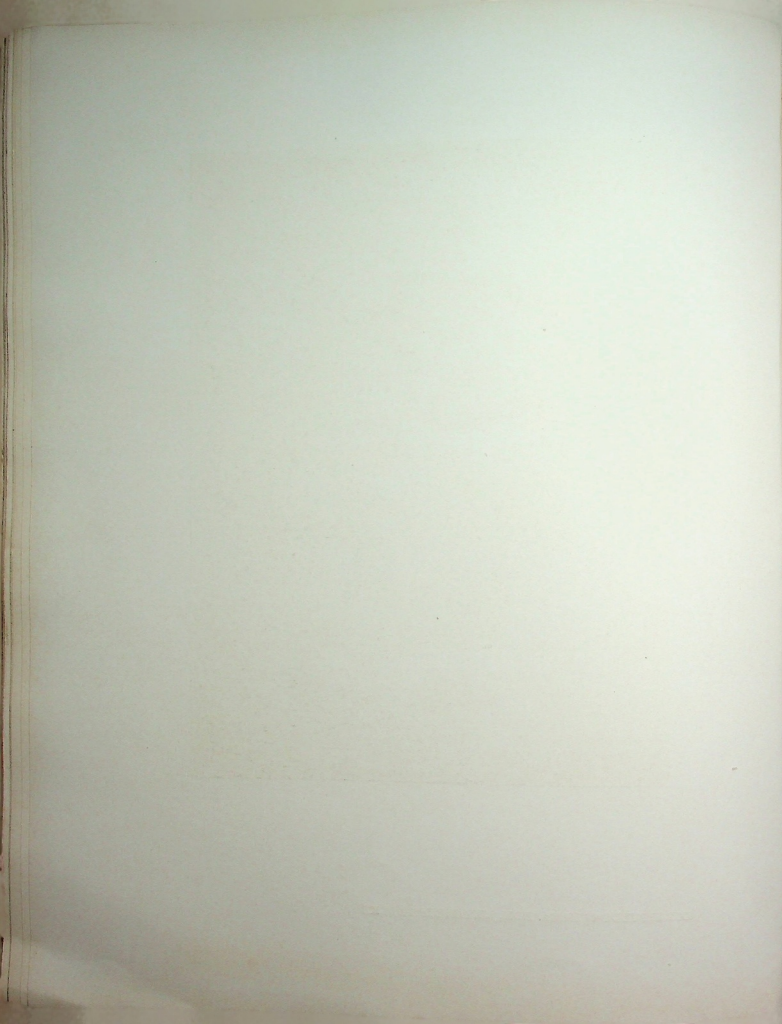
DIE SIBYLLE ERITHREA. ROM, SIXTINISCHE DECKE



DIE SIBYLLE ERITHREA. ROM, SIXTINISCHE DECKE

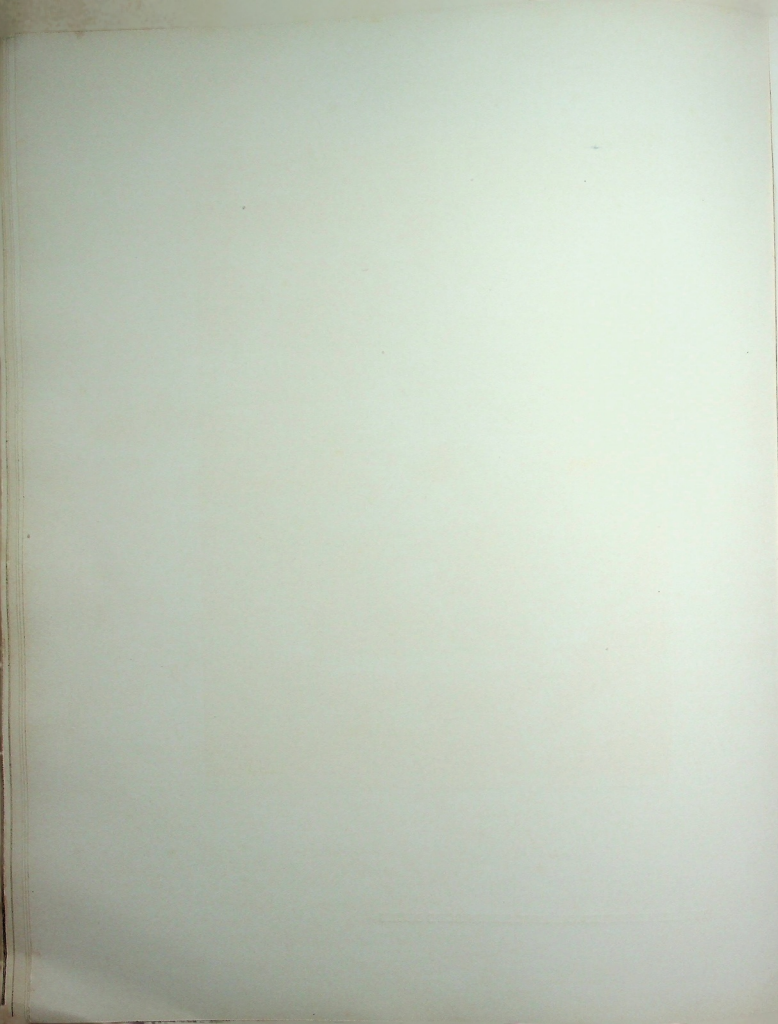


DIE SIBYLLE CUMAEA. ROM, SIXTINISCHE DECKE



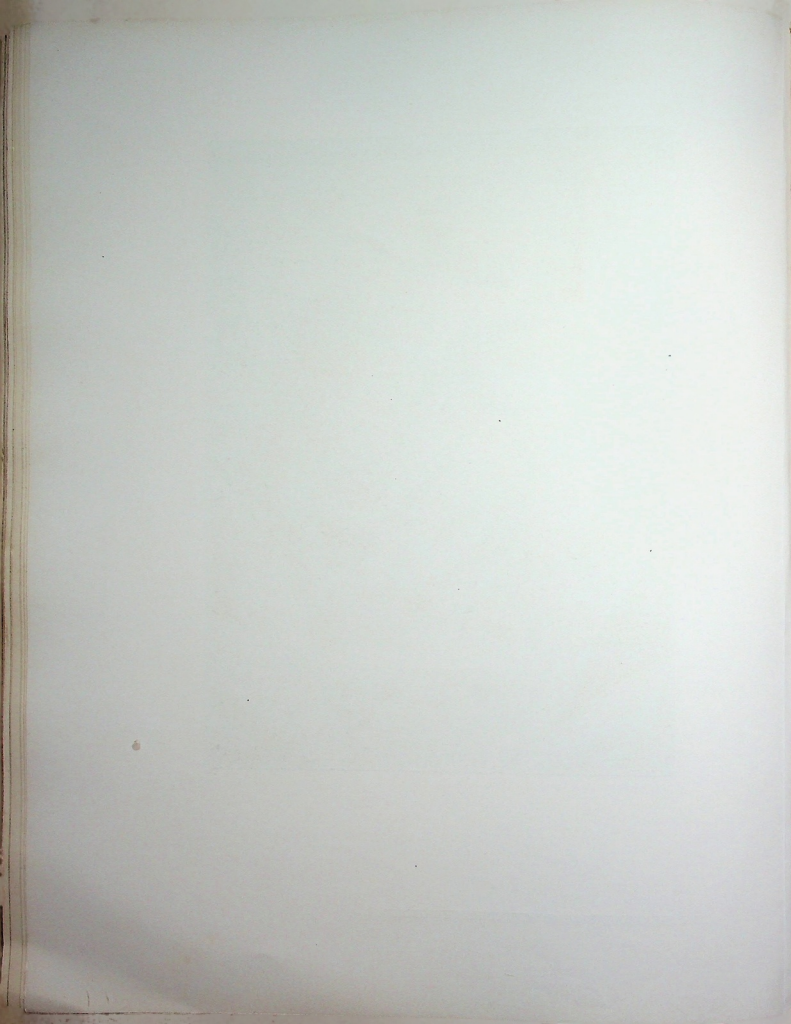


DIE SIBYLLE PERSICA. ROM, SIXTINISCHE DECKE



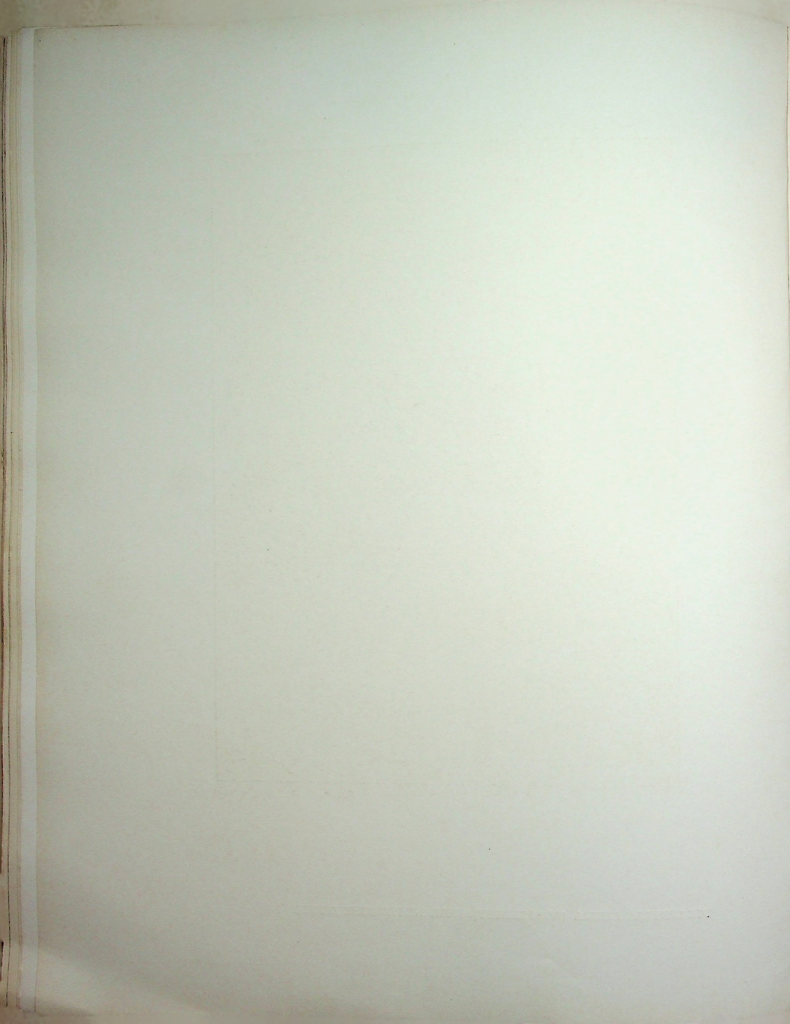


DIE SIBYLLE LIBICA. ROM, SIXTINISCHE DECKE



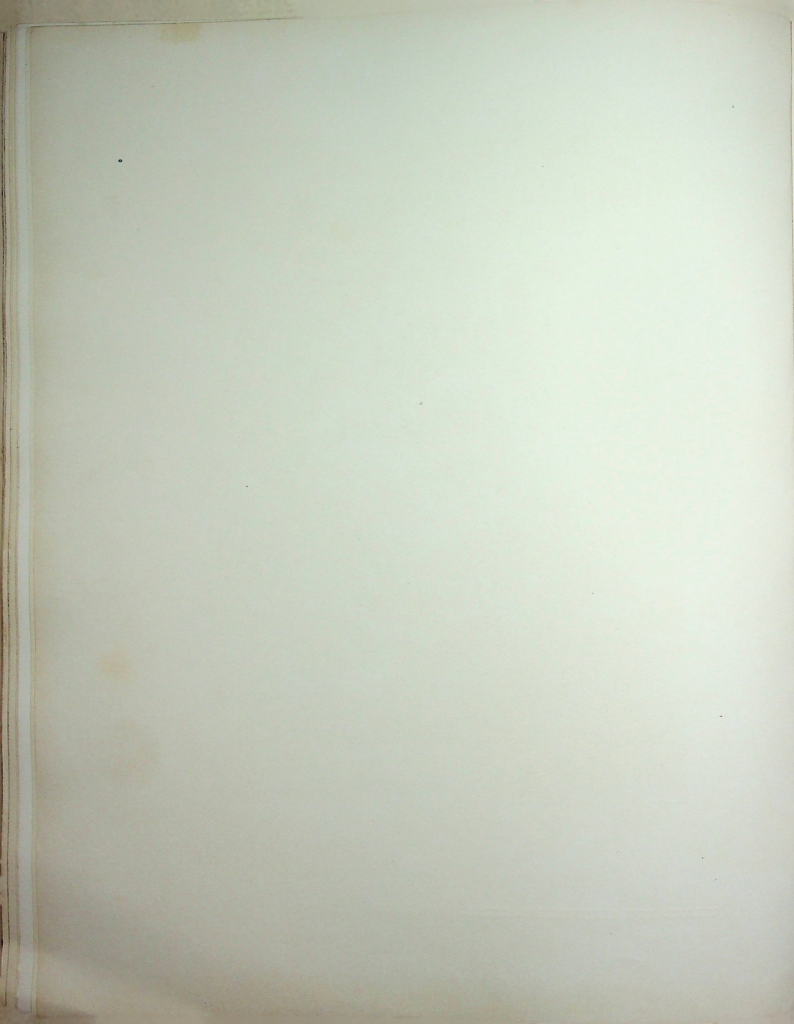


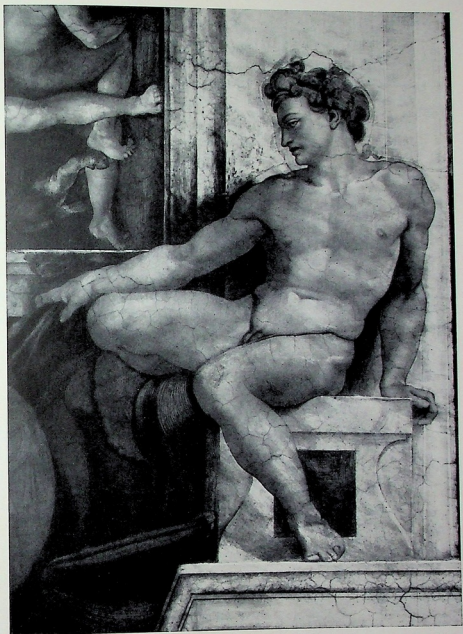
DIE SIBYLLE LIBICA (AUSSCHNITT). ROM, SIXTINISCHE DECKE



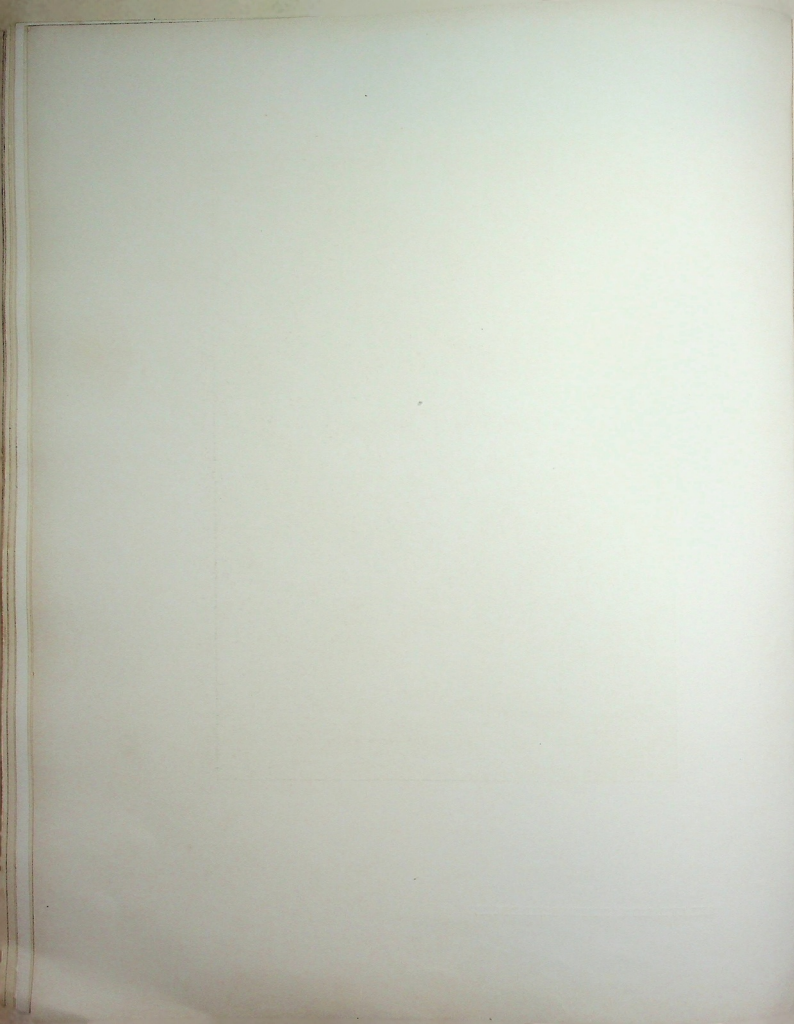


SKLAVE. ROM, SIXTINISCHE DECKE





SKLAVE. ROM, SIXTINISCHE DECKE





SKLAVENKOPF. ROM, SIXTINISCHE DECKE





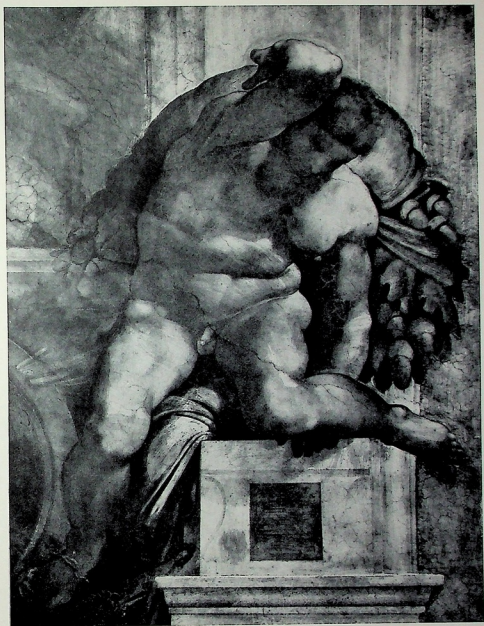
SKLAVE. ROM, SIXTINISCHE DECKE



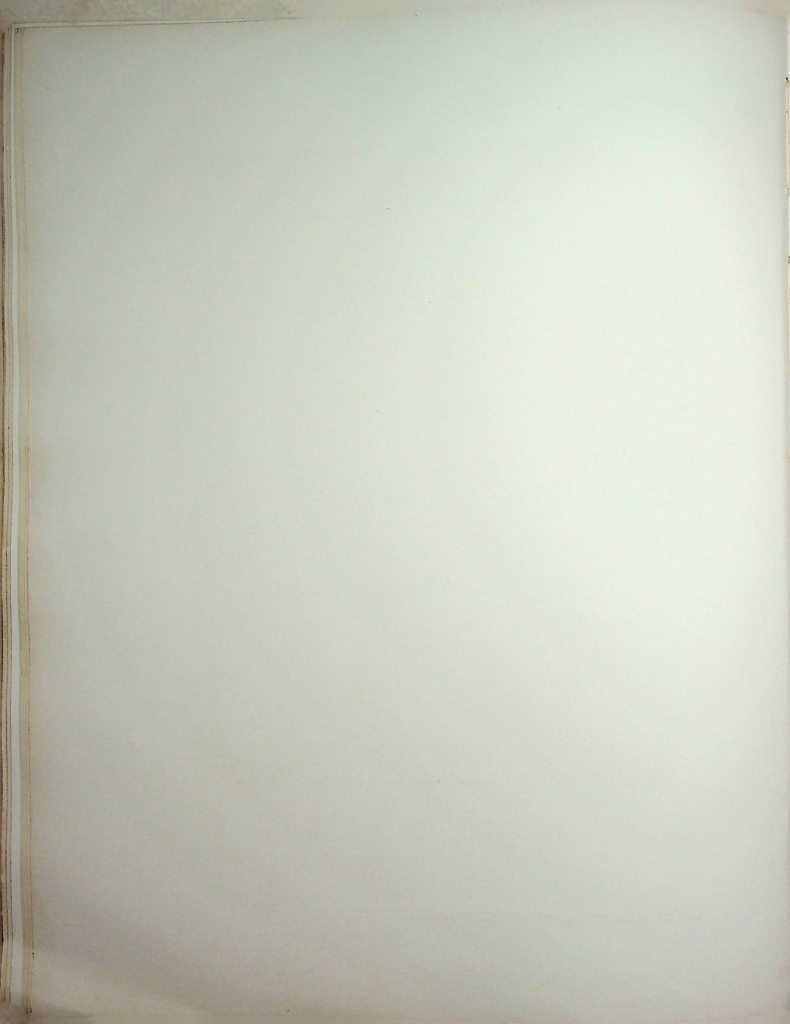


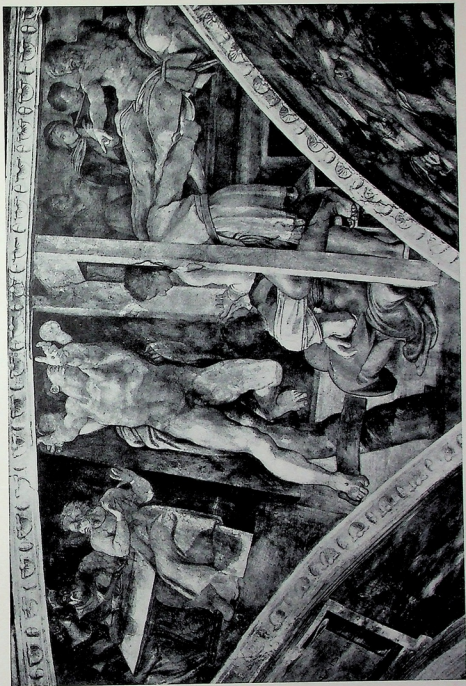
AKTSTUDIEN ZU SKLAVEN. HAARLEM, MUSEUM TEYLER





SKLAVE (SACKTRÄGER). ROM, SIXTINISCHE DECKE



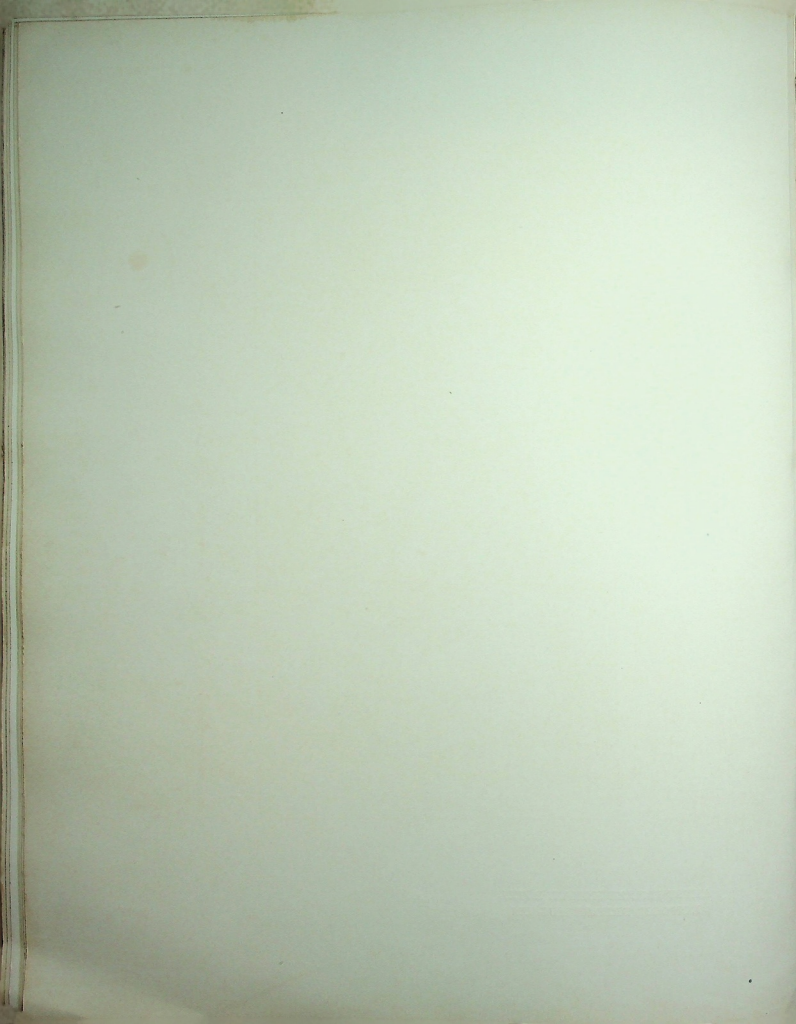


ESTHER UND AHASVER. ROM. SIXTINISCHE DECKE



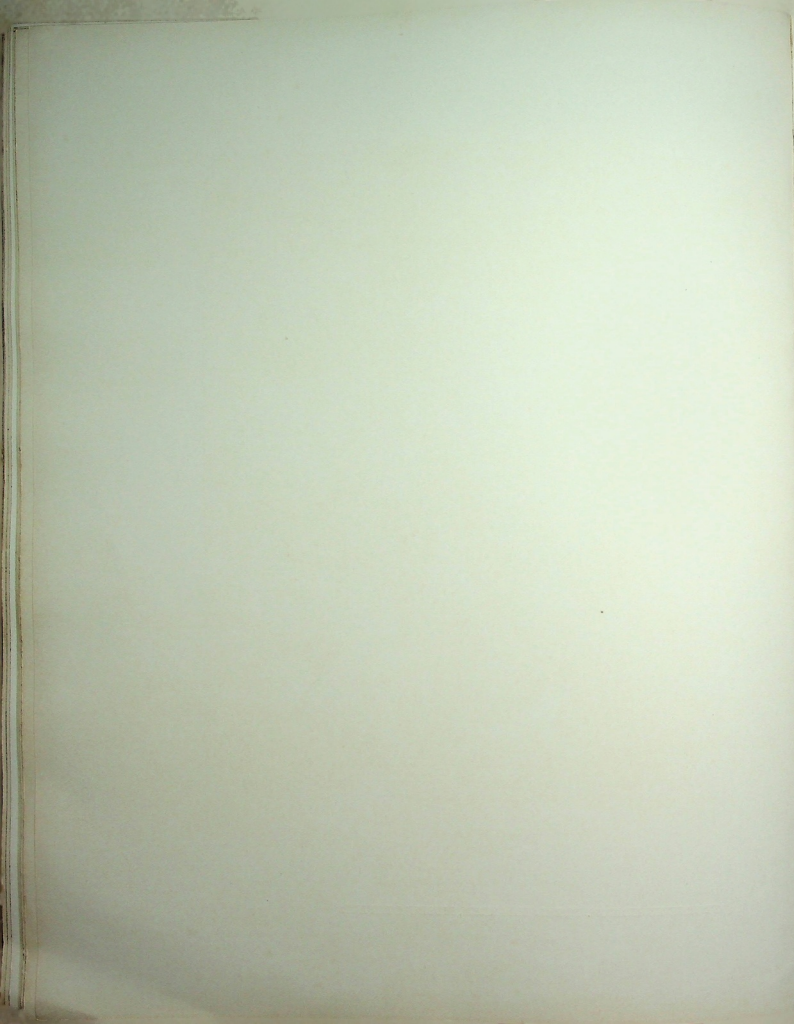


AKTSTUDIE ZU HAMAN. RÖTEL
LONDON, BRITISH MUSEUM



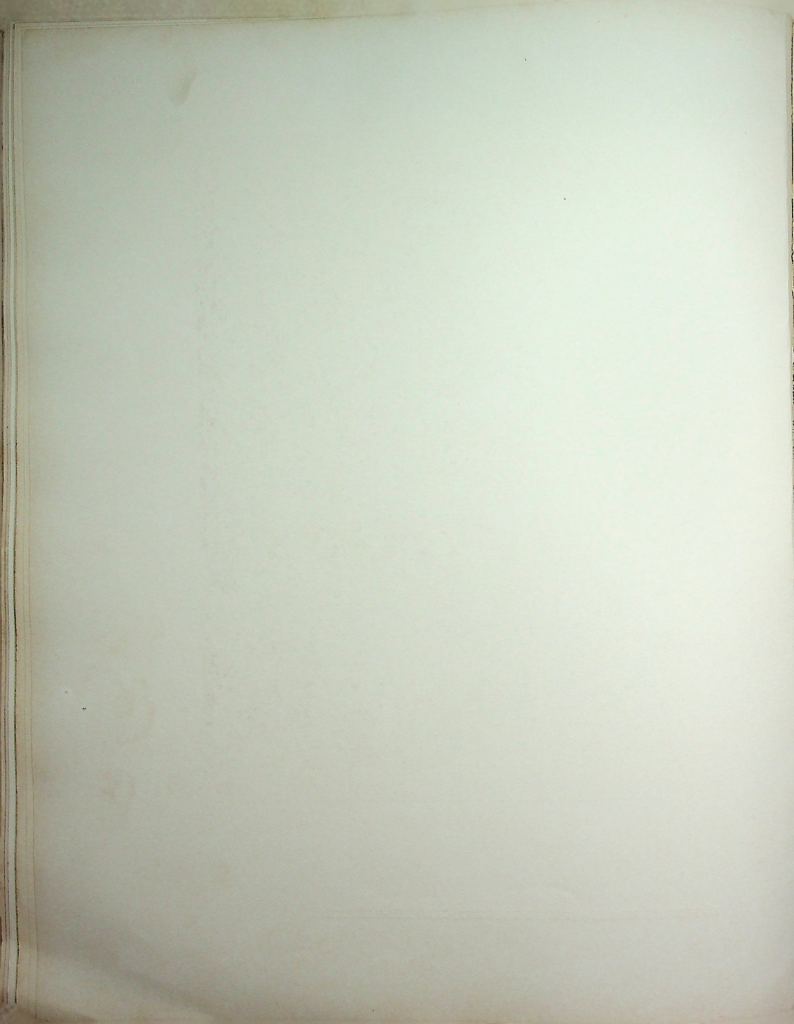


STUDIE ZU HAMAN. RÖTEL. HAARLEM, MUSEUM TEYLER



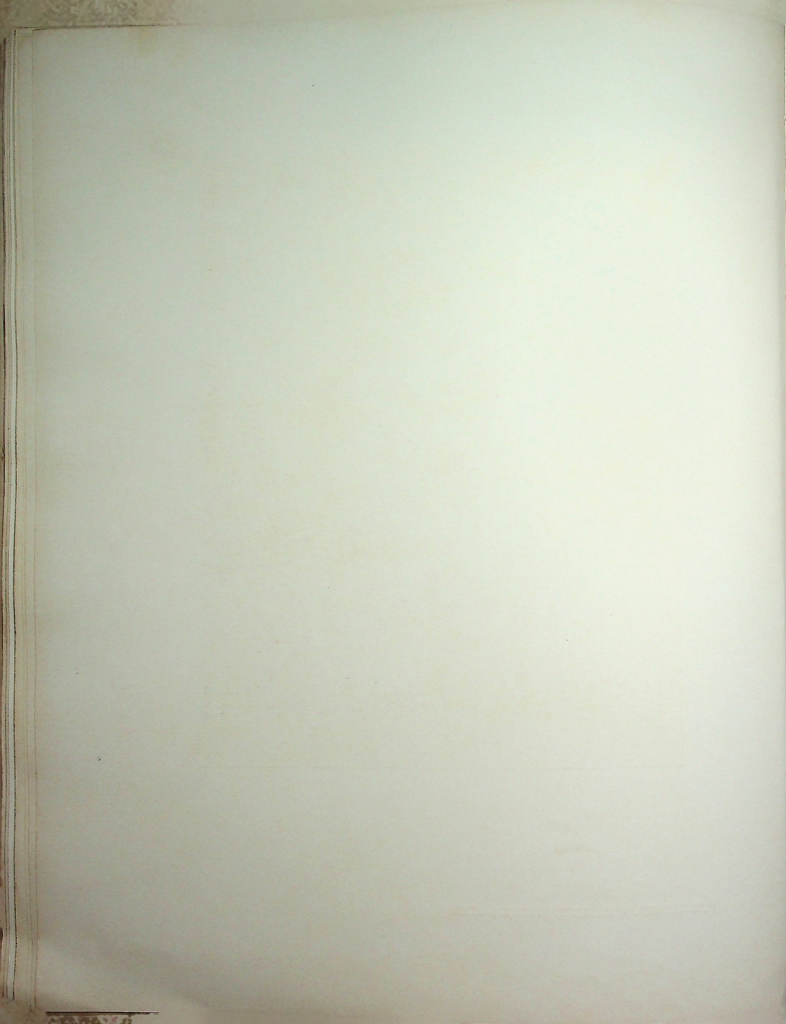


OPFERUNG ISAAKS. KREIDE. FLORENZ, CASA BUONARROTI



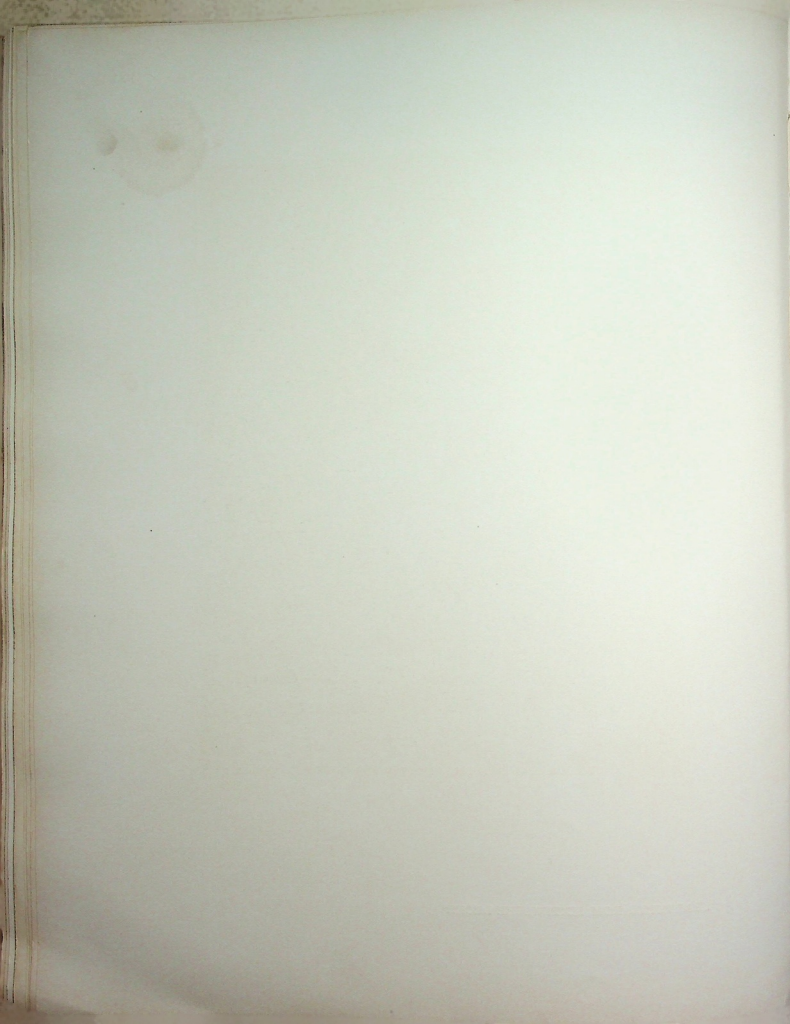


JECHONIA. ROM, SIXTINISCHE DECKE



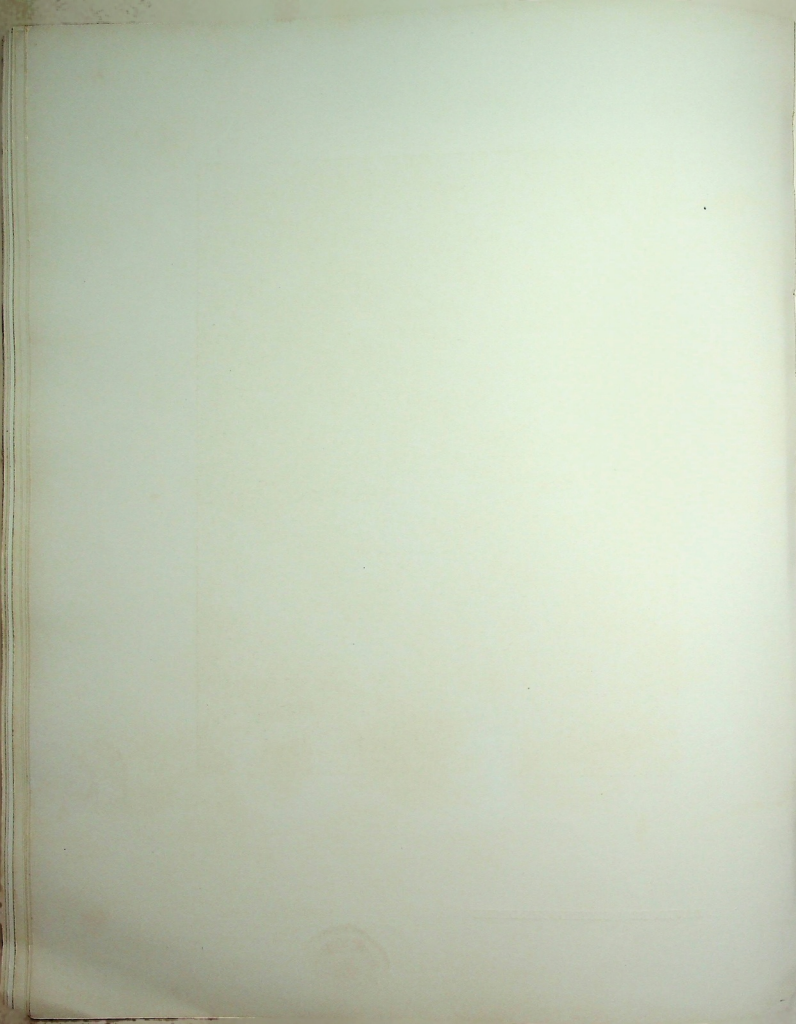


SEALTHIEL. ROM, SIXTINISCHE DECKE



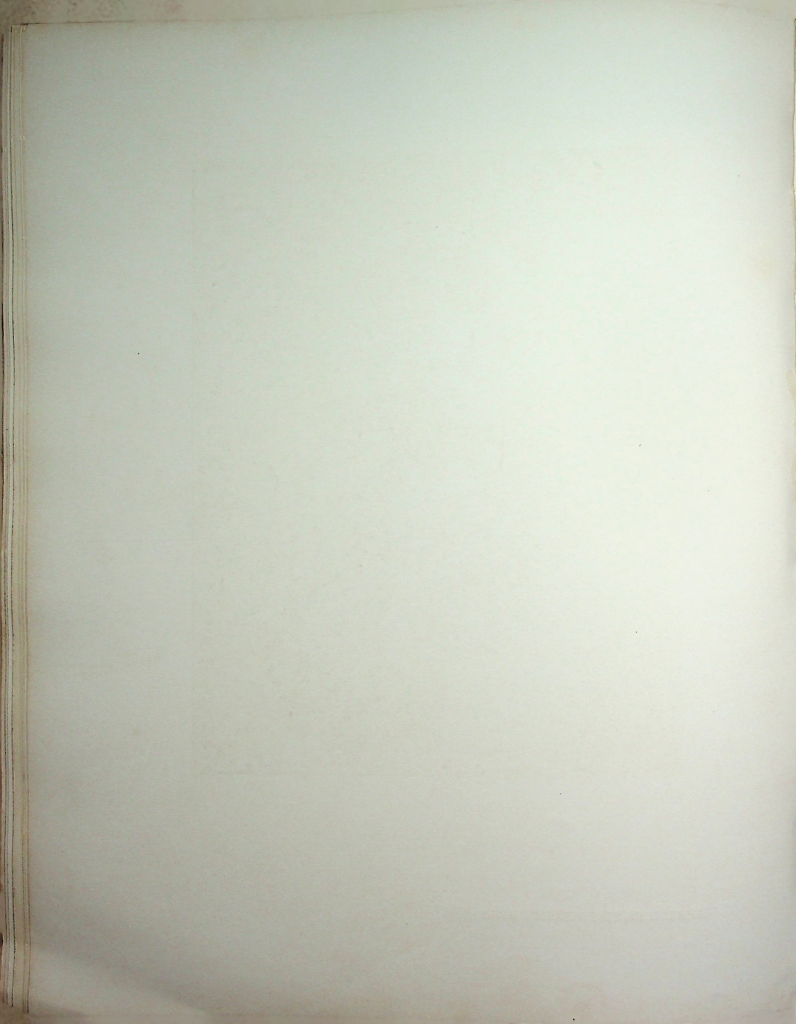


DAVID. ROM, SIXTINISCHE DECKE





AHAS. ROM, SIXTINISCHE DECKE



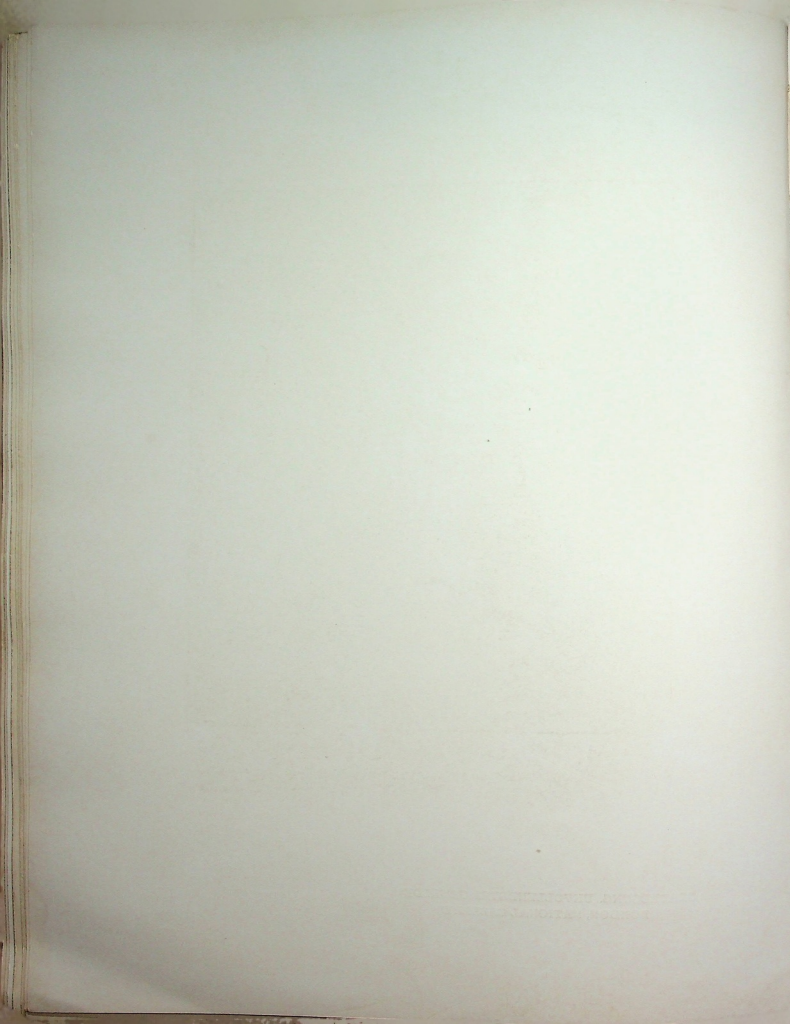


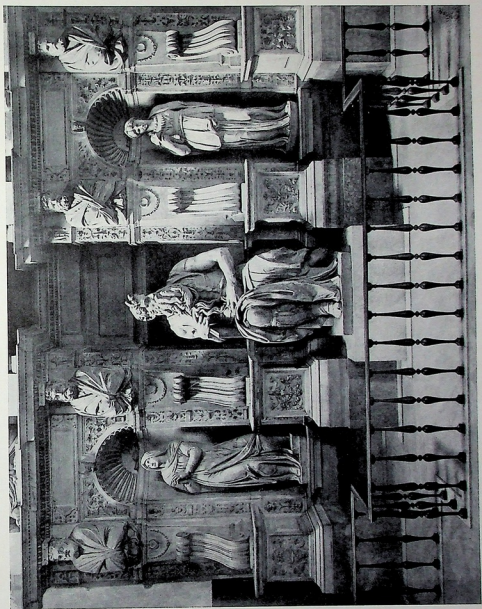
MATTHAM. ROM, SIXTINISCHE DECKE





GRABLEGUNG. UNVOLLENDETES GEMÄLDE
LONDON, NATIONAL GALLERY

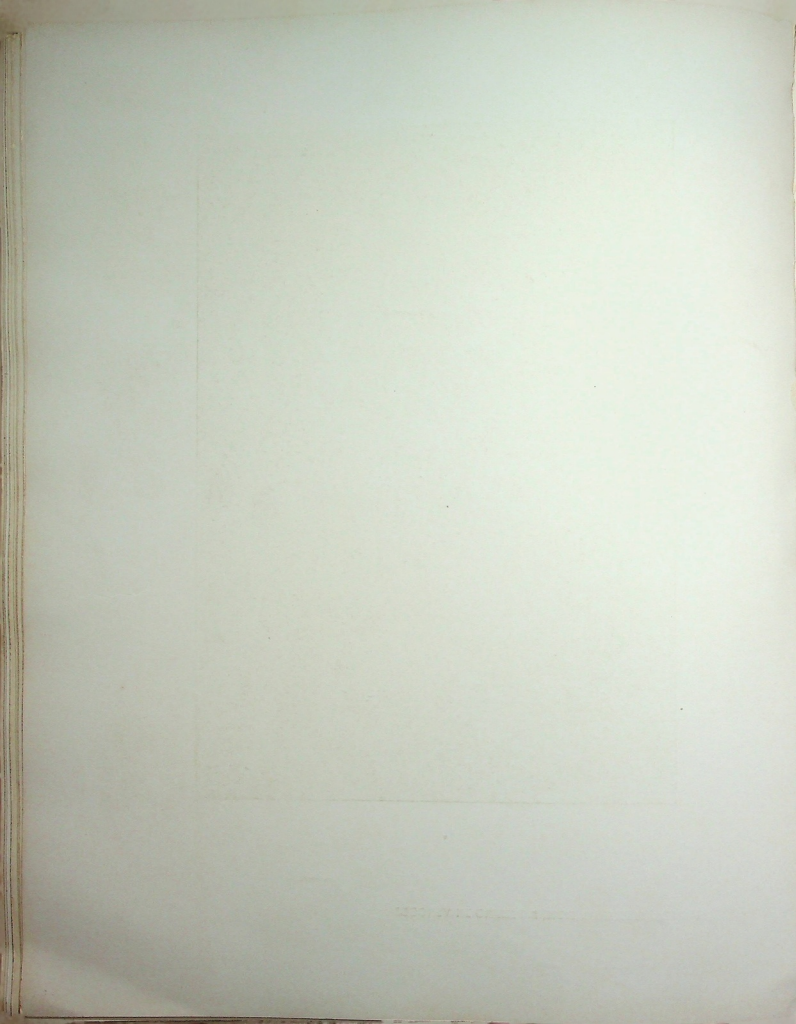


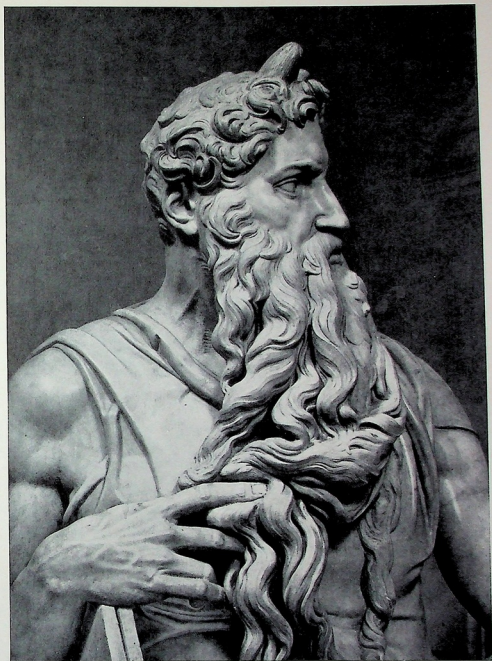


GRABDENKMAL JULIUS' II. MARMOR. ROM. S. PIETRO IN VINCOLI

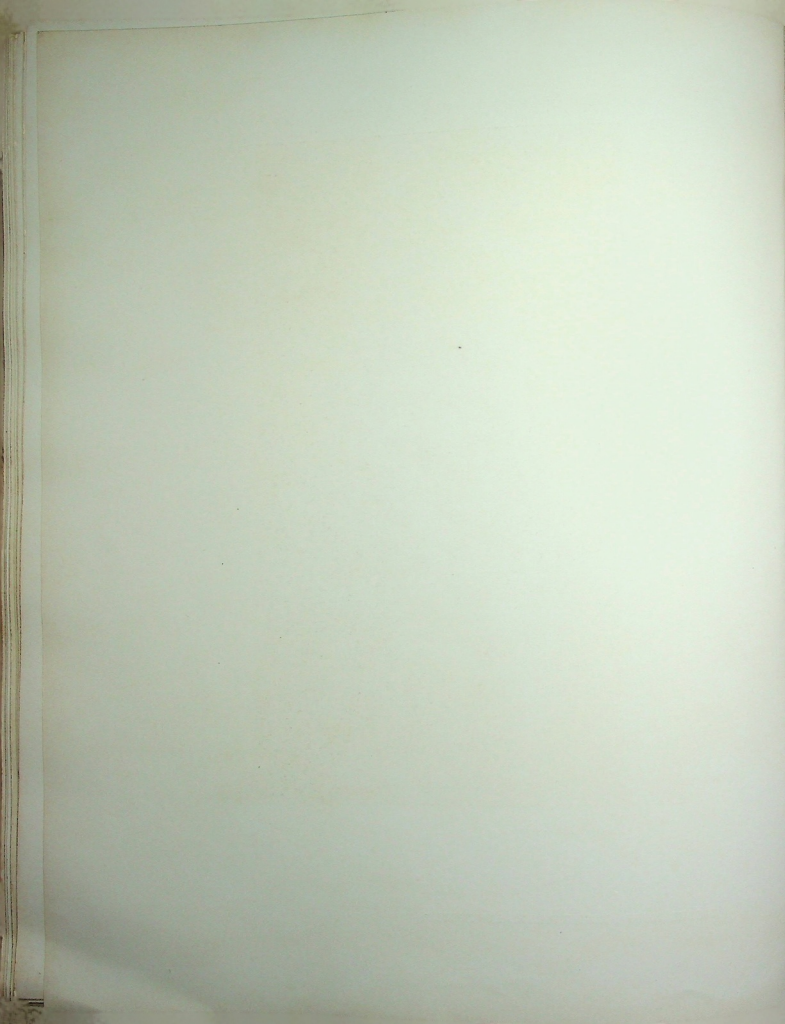


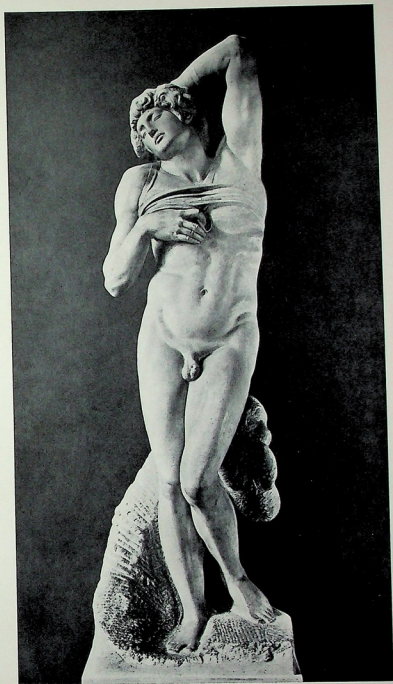
MOSES. MARMOR. ROM, S. PIETRO IN VINCOLI



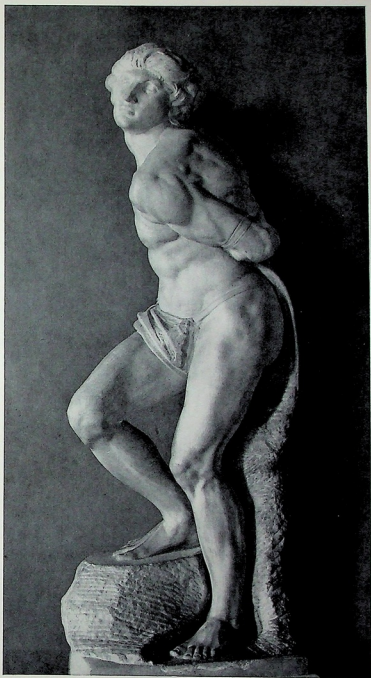


MOSES (KOPF). ROM, S. PIETRO IN VINCOLI





GEFESSELTEN SKLAVE. MARMOR. PARIS, LOUVRE



GEFESSELTER SKLAVE. MARMOR. PARIS, LOUVRE

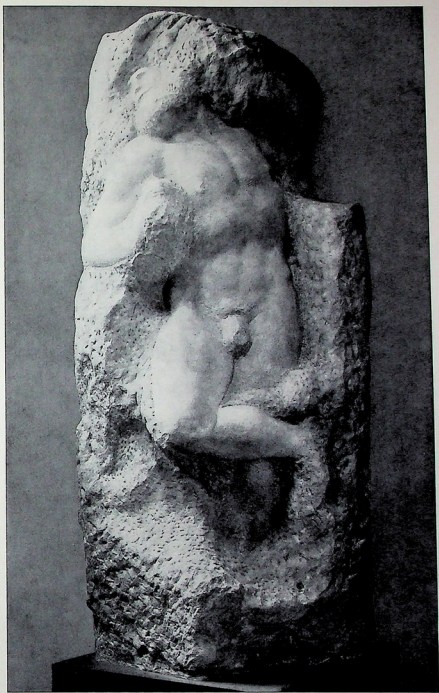


STUDIEN ZUR LIBYSCHEN SIBYLLE UND ZUM JULIUSGRAB
RÖTEL. OXFORD, UNIVERSITY

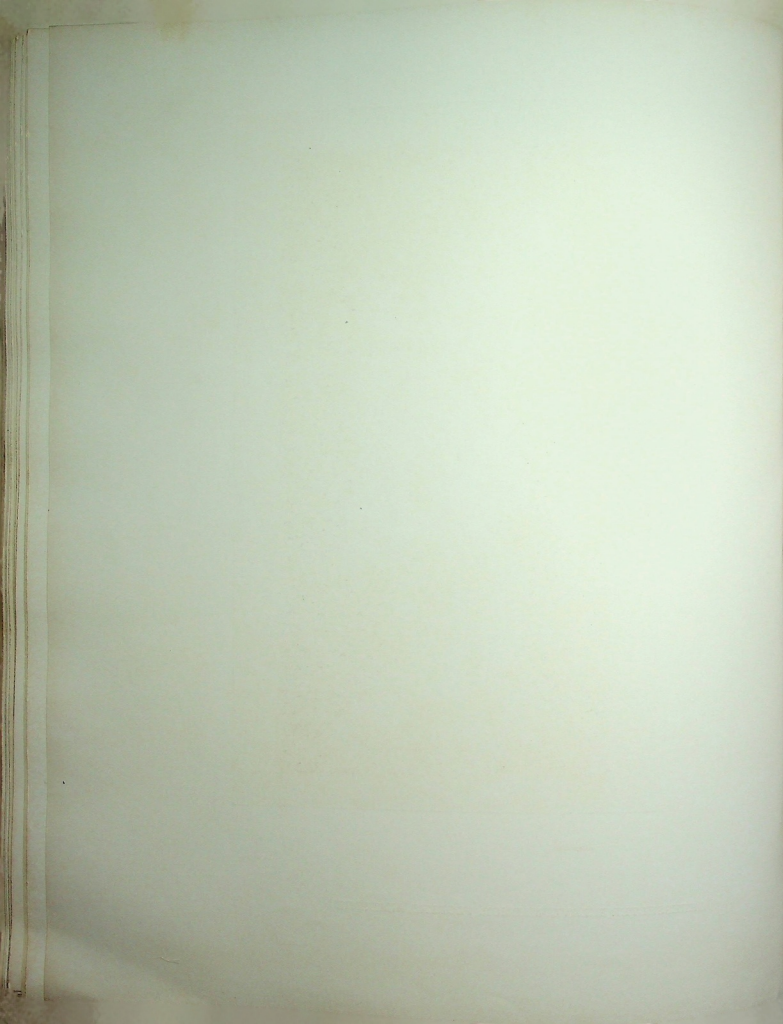


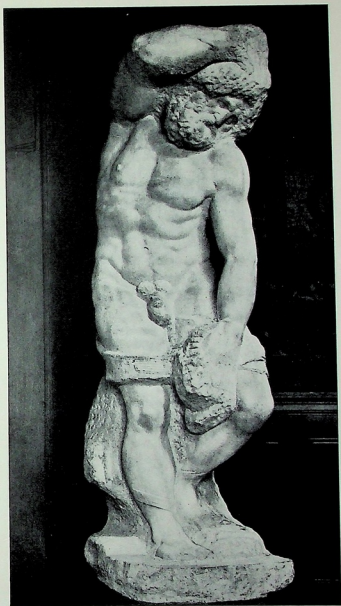


GEFESSELTE SKLAVE. MARMOR. FLORENZ, AKADEMIE



GEFESSELTER SKLAVE. MARMOR. FLORENZ, AKADEMIE





GEFESSELTER SKLAVE. MARMOR. FLORENZ, AKADEMIE

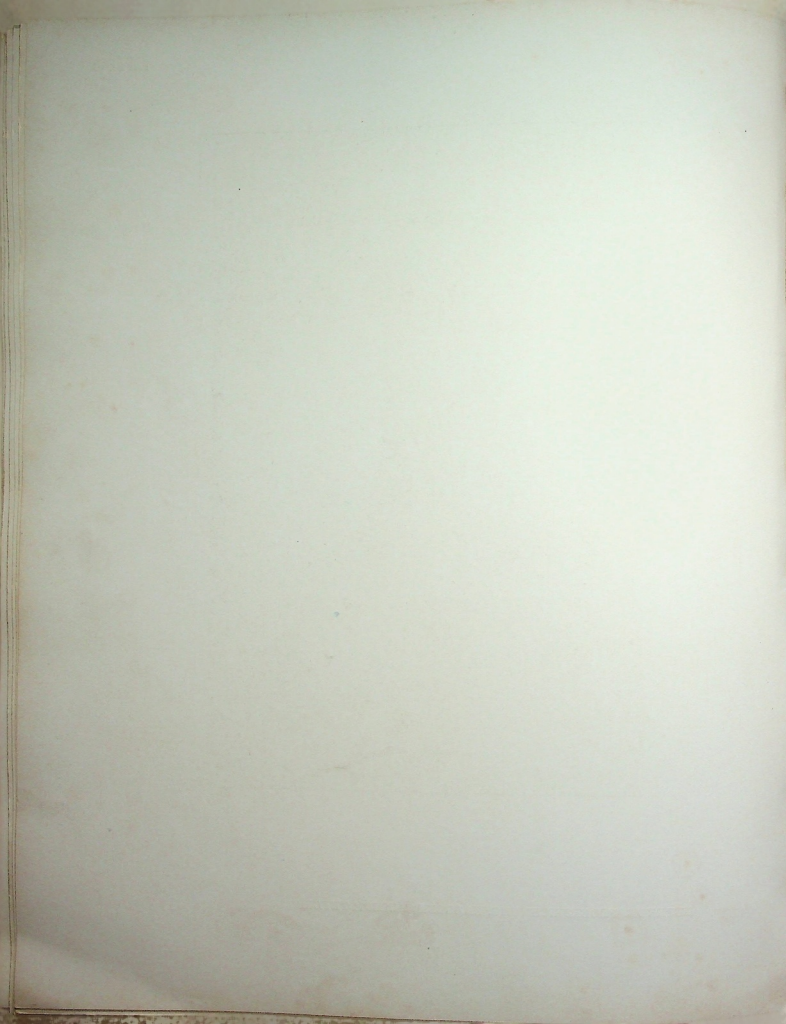


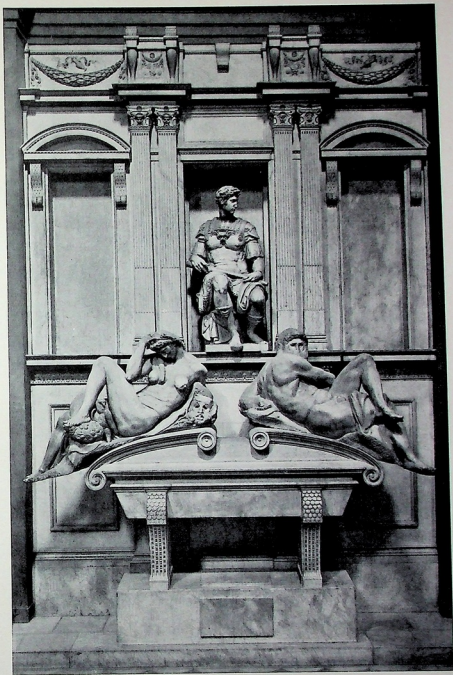


CHRISTUS. MARMOR. ROM, S. MARIA SOPRA MINERVA

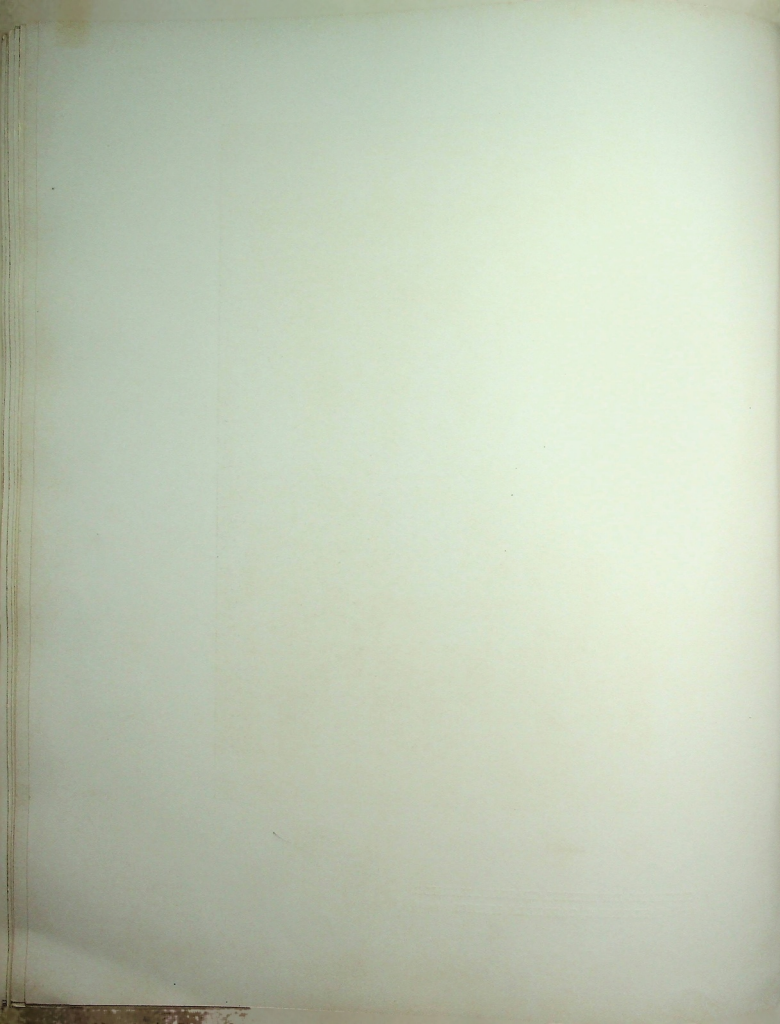


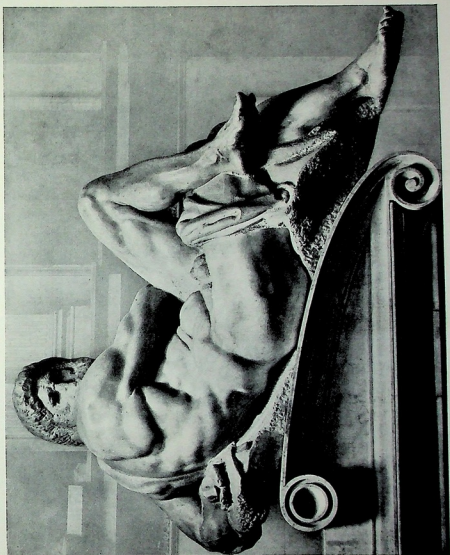
BETENDE. FEDERZEICHNUNG. HAARLEM, MUSEUM TEYLER





GUILIANO DE' MEDICI, GRABMAL. MARMOR
FLORENZ, CAPPELLA MEDICI



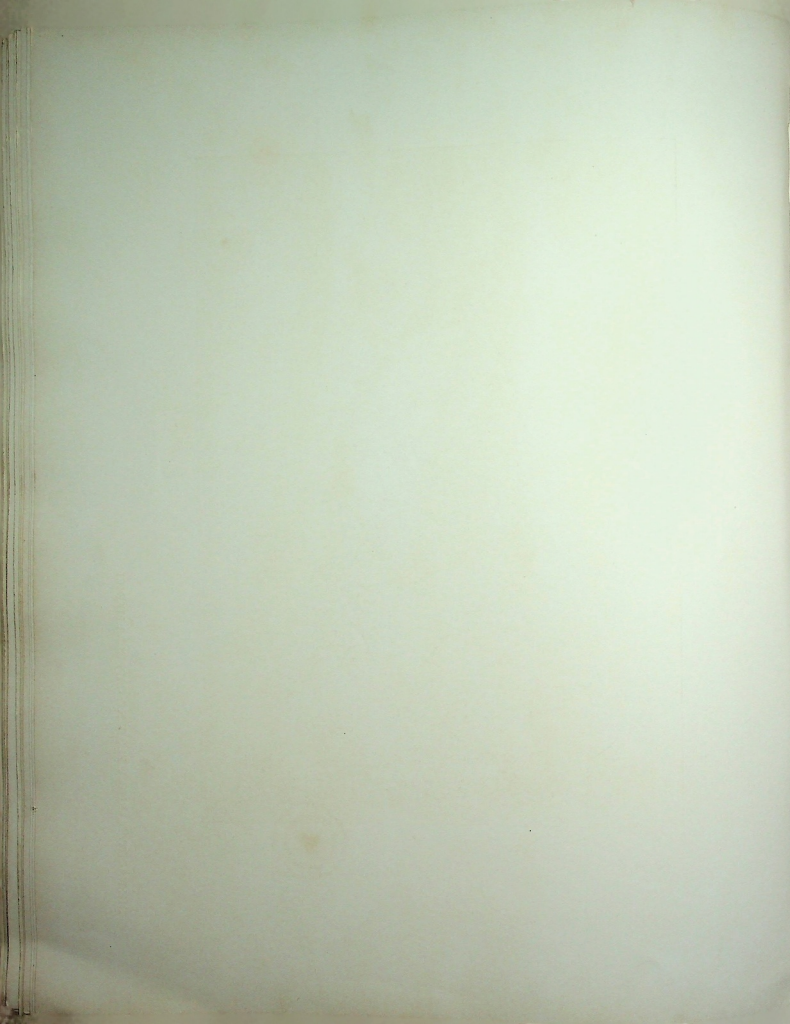


DER TAG. MARMOR. FLORENZ, CAPPELLA MEDICI





DIE NACHT. MARMOR. FLORENZ, CAPPELLA MEDICI



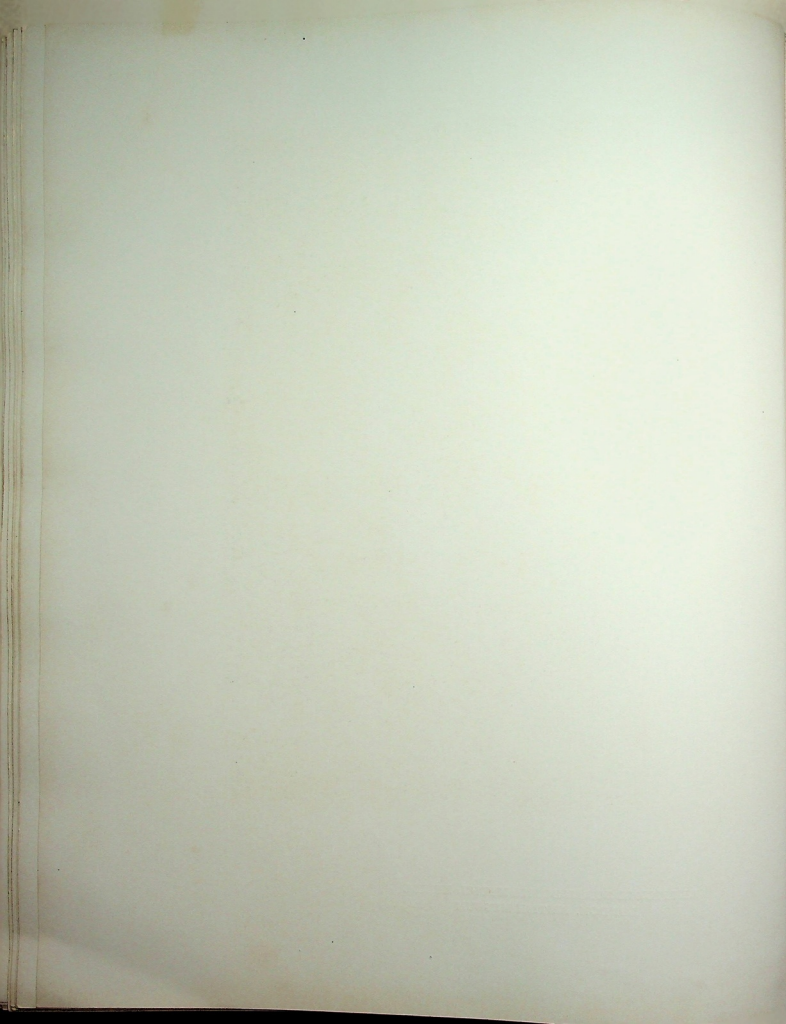


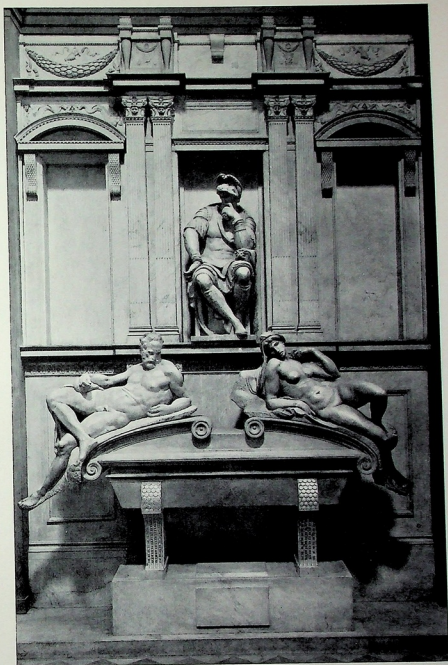
MADONNA. MARMOR. FLORENZ, CAPPELLA MEDICI



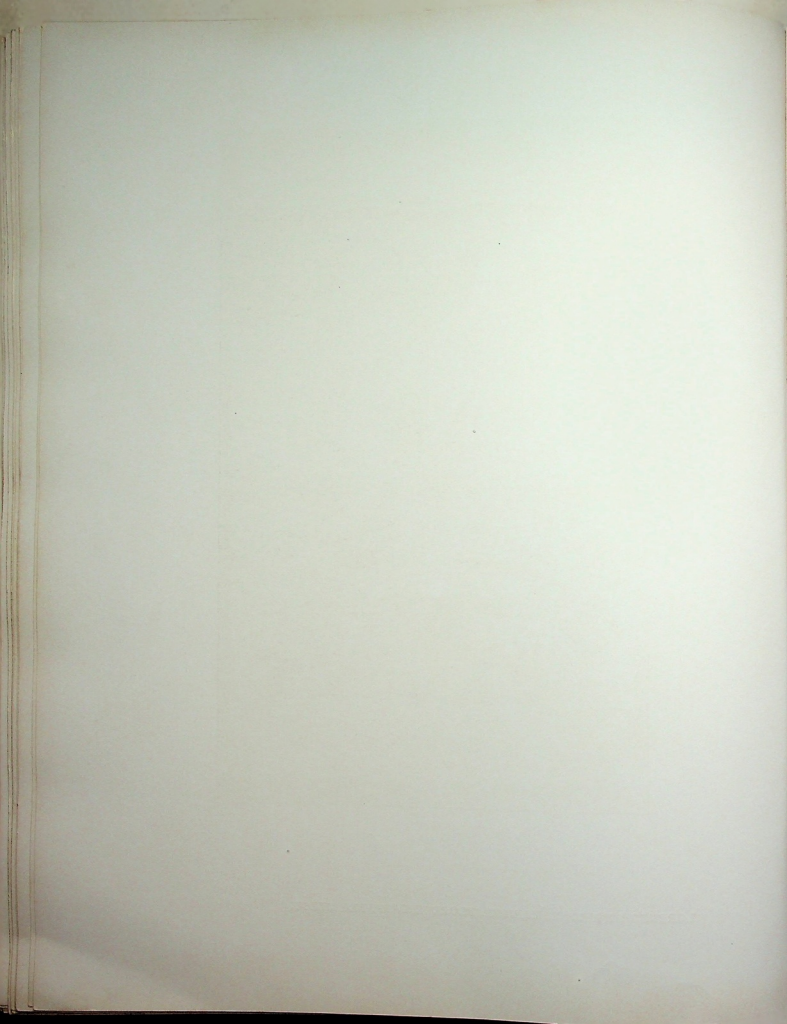


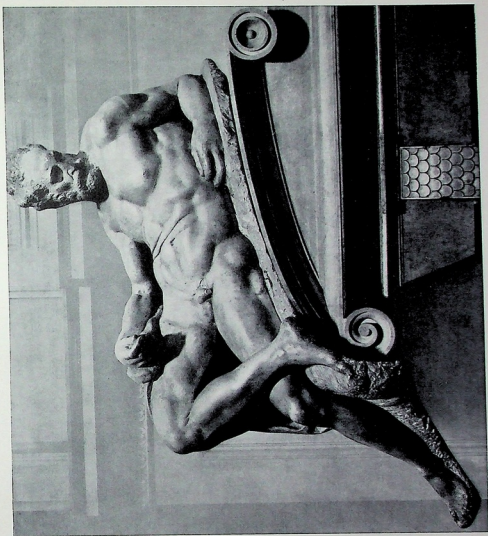
AKTSTUDIE ZUR MADONNA MEDICI. KREIDE
LONDON, BRITISH MUSEUM



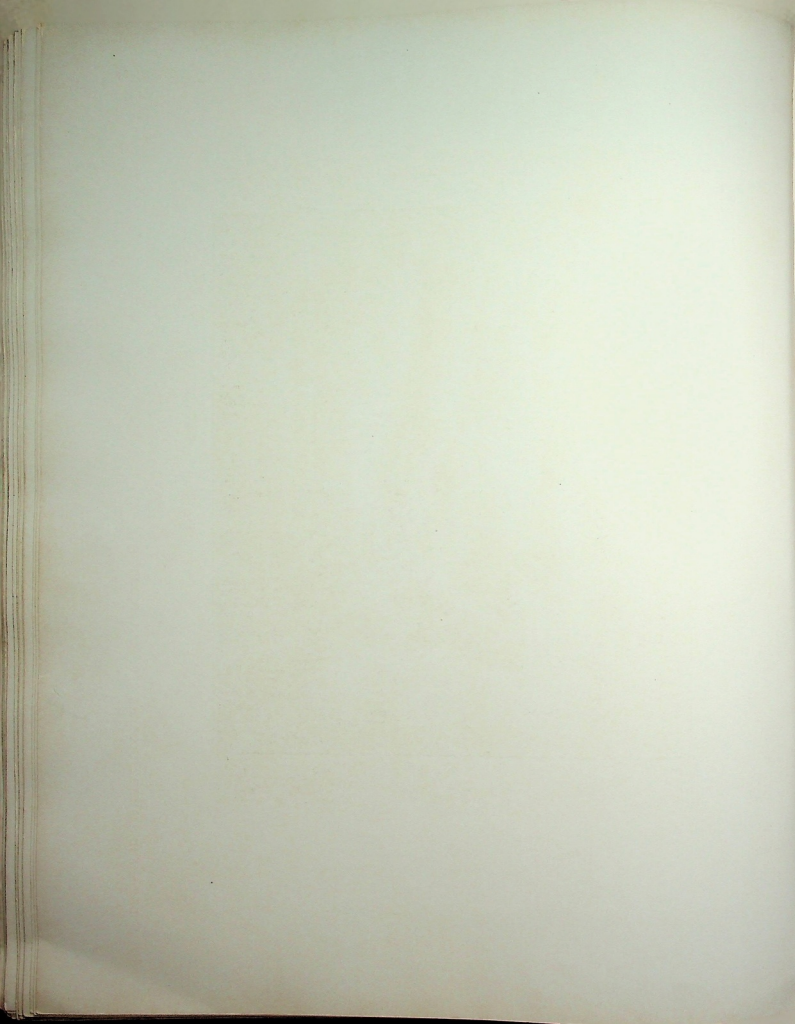


LORENZO DE' MEDICI. MARMOR. FLORENZ, CAPPELLA MEDICI



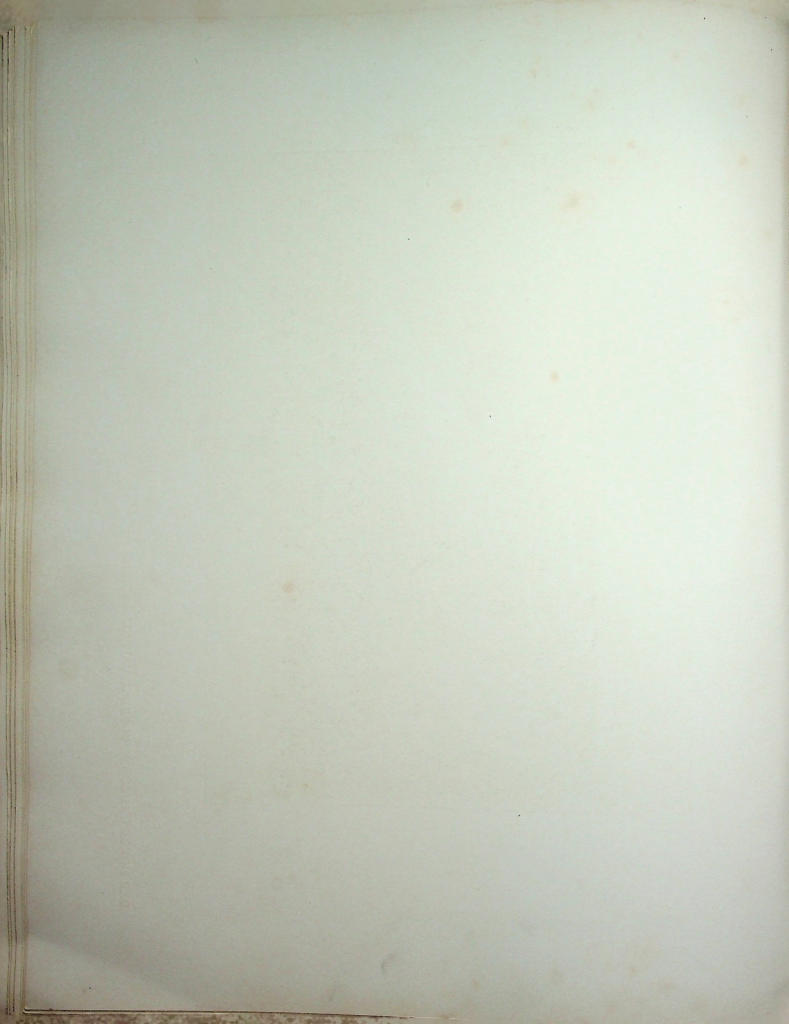


DER ABEND. MARMOR. FLORENZ, CAPELLA MEDICI



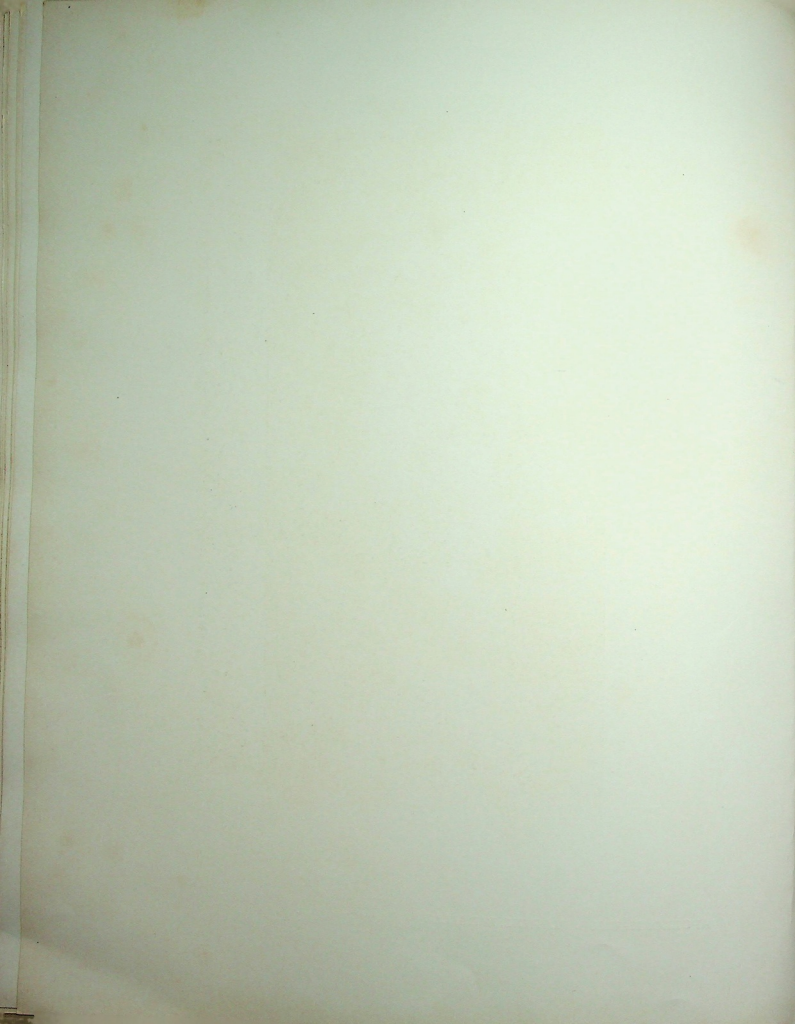


DER MORGEN. MARMOR. FLORENZ, CAPPELLA MEDICI





APOLLO. MARMOR. FLORENZ, BARGELLO





DAS JÜNGSTE GERICHT. ROM, SIXTINISCHE KAPELLE

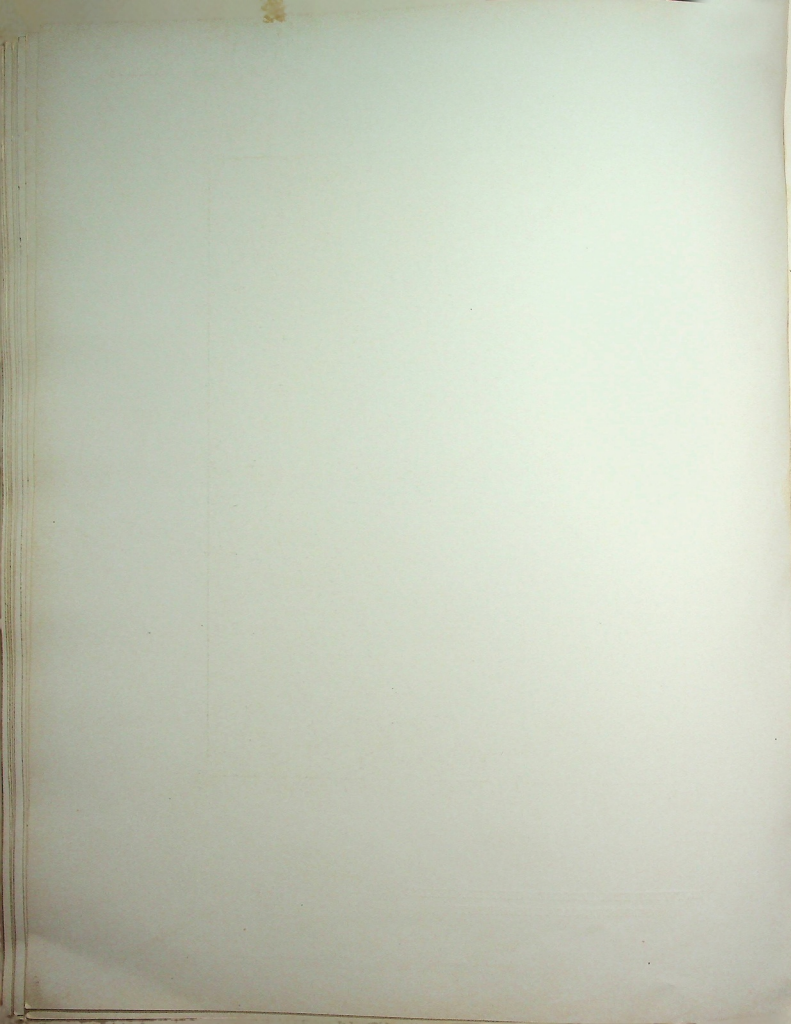




DAS JÜNGSTE GERICHT (STICH). ROM, SIXTINISCHE KAPELLE



ENTWURF ZUM JÜNGSTEN GERICHT. KREIDE
FLORENZ, CASA BUONARROTI





JUNGSTES GERICHT (AUSSCHNITT). ROM, SIXTINISCHE KAPELLE



AKTSTUDIE ZUM JUNGSTEN GERICHT. RÖTEL
HAARLEM, MUSEUM TEYLER



CHRISTUS AUS DEM JUNGSTEN GERICHT. ROM, SIXTINISCHE KAPELLE

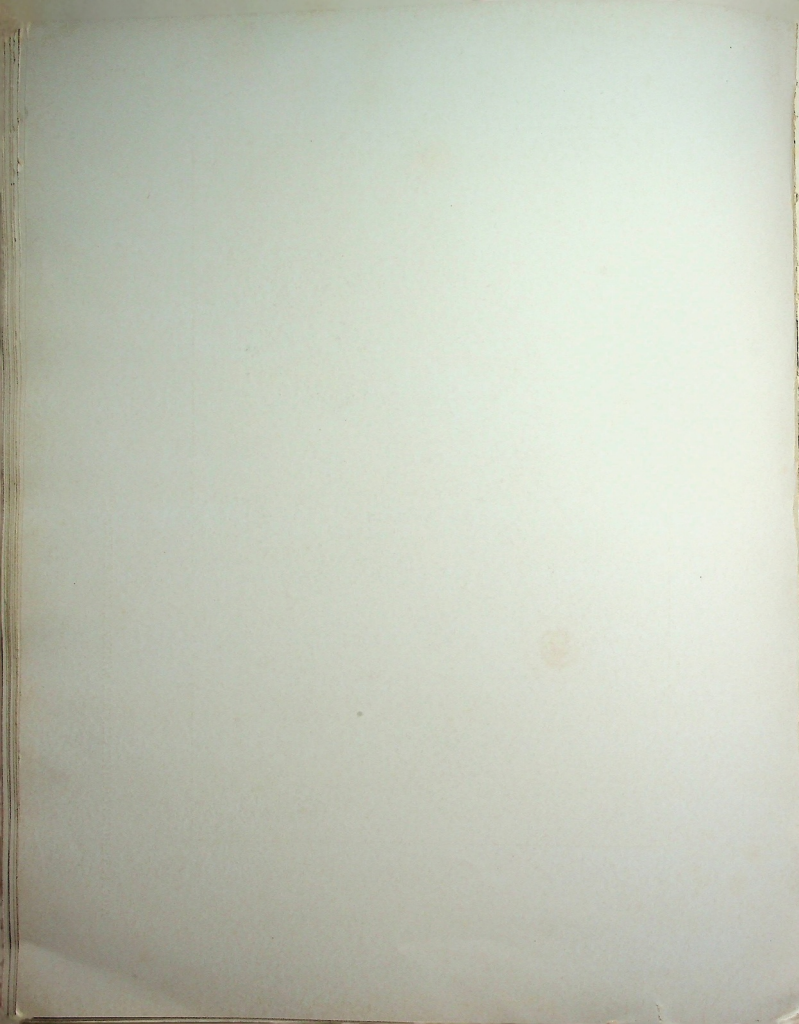




KOPF ADAMS AUS DEM JÜNGSTEN GERICHT
ROM, SIXTINISCHE KAPELLE



AUFERSTEHUNG CHRISTI. KREIDE. WINDSOR, ROYAL LIBRARY

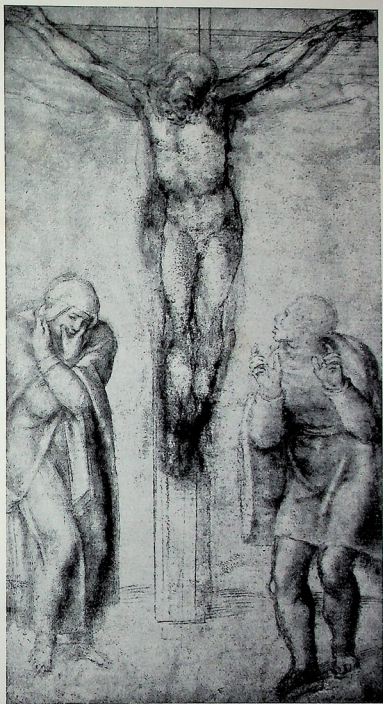




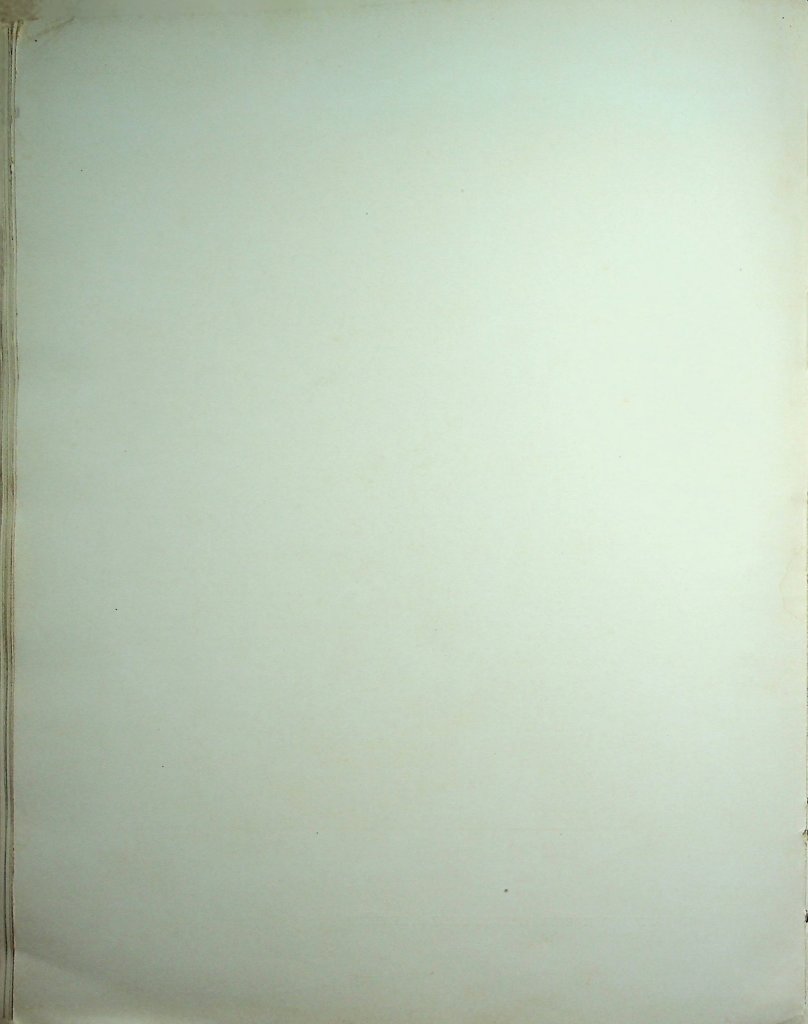
DER AUFERSTEHENDE. KREIDE. WINDSOR, ROYAL LIBRARY



DIE AUFERSTEHUNG. KREIDE. LONDON, BRITISH MUSEUM

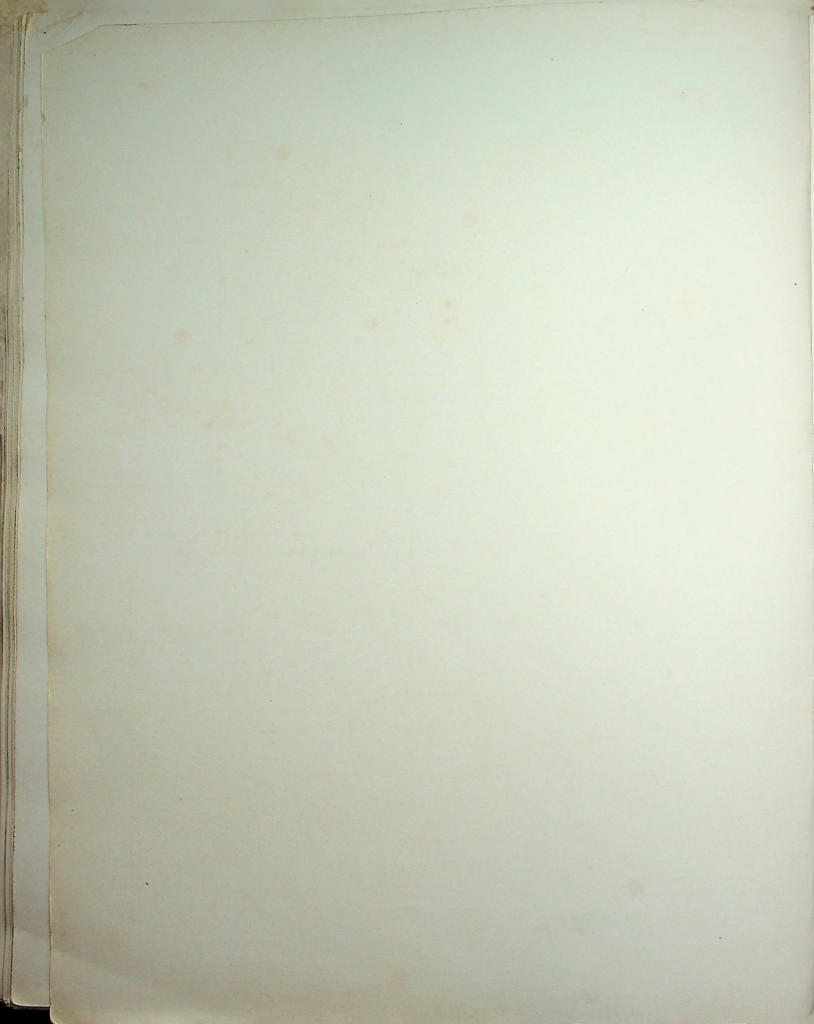


KREUZIGUNG. KREIDE. WINDSOR, ROYAL LIBRARY





DIE BOGENSCHÜTZEN. RÖTEL. WINDSOR, ROYAL LIBRARY





GRABLEGUNG. MARMOR. FLORENZ, DOM

